Полный текст книги “Колин Уилсон Джордж Бернард Шоу”

Смотрите другие форматы

Бернард Шоу

ПЕРЕОЦЕНКА

Колин Уилсон

Бернард Шоу

Переосмысление

Колин Уилсон

Джордж Бернард Шоу признан одной из главных фигур современной литературы. Несмотря на это, он остается загадкой. Несомненно, Шоу был классическим драматургом и гением комического, однако у него была эксцентричная личная жизнь, твердые политические взгляды, и он выступал как интеллектуальный лидер и религиозный провидец.

В этой легко читаемой критической биографии, написанной одним из ведущих британских романистов, Колин Уилсон рассказывает о жизни и творчестве Шоу, о его несчастливом детстве в Дублине, о том, как он боролся за выживание в Лондон и, наконец, успех как критика и драматурга, принесший ему признание критиков. В подробном отчете об эволюции идей Шоу Уилсон обосновывает свое утверждение о том, что мышление Шоу не только намного опережало его собственную эпоху, но и в некоторых отношениях опережает наше. Уилсон выделяет два фактора, важных для его представления о Шоу: он был романтиком и обладал высокой степенью объективности.

В этих характеристиках можно найти признаки величия Шоу, которые сделали его, по словам этого биографа, “вероятно, самым значительным европейским писателем со времен Данте”.

Колин Уилсон родился в Лестере. Он работал на государственной службе и в Королевских ВВС, прежде чем стать чернорабочим и написать свой первый роман. Его первая опубликованная книга “Посторонний” стала бестселлером в одночасье. Сейчас мистер Уилсон работает романистом. и писательницей.

БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

Колин Уилсон

БЕРНАРД ШОУ

ПЕРЕОЦЕНКА

© Колин Уилсон, 1969

Впервые опубликовано в 1969 году

подтверждения

Эта книга во многом обязана Майклу Бесси из “Атенеума” Издателям, которые не только заказали ее и внесли ценные предложения по переработке, но и терпеливо ждали в течение трех лет отправки рукописи. Я также признателен Гарольду Харрису из Хатчинсона за терпение и полезные советы. Рональд Стивенсон привлек мое внимание к com статьи Бичема, Делиуса и Бузони о Шоу. Я также должен поблагодарить Фонд Шоу за разрешение процитировать отрывок из книги Шоу Собрание сочинений, а также господам Макмиллану и Компании за разрешение процитировать стихи из Собрания сочинений У. Б. Йейтса.

содержание

Вводная часть ix

1 КТО ЖЕ ТОГДА ЭТОТ ДЖЕНТЛЬМЕН? Я

2 ДОЛГОЕ УЧЕНИЧЕСТВО 25

3 ЭКОНОМИЧЕСКАЯ ОСНОВА 55

4 НЕДОБРОСОВЕСТНЫЙ КРИТИК 75

5 ПУБЛИЧНОЕ ШОУ 58

6 ПО ТУ СТОРОНУ ЕВАНГЕЛИЯ ЭФФЕКТИВНОСТИ 131

7 МИРОВАЯ ИЗВЕСТНОСТЬ 158

8 ТУПИК 197

9 ВЗГЛЯД В ХАОС 230

ИСКРЫ ИЗ КОСТРА 261

Постскриптум ‘моя собственная роль в этом деле’ 278

Послесловие (i 980) 299

Индекс 307

вступительный

Может быть только одно разумное оправдание для создания еще одной книги о Шоу: что настало время для полной переоценки.

В то время, когда я пишу эти строки — через восемнадцать лет после смерти Шоу, — появились признаки возрождения Шоу; по крайней мере, его пьесы снова ставятся в Англии и Америке. Но я сомневаюсь, что Шоу возродился в подлинном смысле этого слова, то есть в смысле реального понимания его достижений, рассмотрения его в исторической перспективе. Кризис в карьере Шоу начался примерно за сорок лет до его смерти, в начале Первой мировой войны, и, хотя у него все еще были большие успехи впереди, я думаю, было бы справедливо сказать, что его серьезная репутация неуклонно снижалась. Обычно возраст помогает канонизировать писателя. Критики находят в его произведениях более глубокий смысл, общие закономерности и больше не стесняются использовать эпитет “великий’. С Шоу такого никогда не случалось. Даже на довольно раннем этапе его карьеры существовала тенденция говорить: ‘О, Шоу”, пренебрежительно махнув рукой. И в переводе на более конкретные термины это означало, что Шоу был легковесом, человеком с поверхностным блеском, но без глубины. Возможно, это своего рода памятник, но такой, который заставляет вас отводить глаза и спешить пройти мимо, как мемориал Альберта.

Этот спад отчасти был вызван нападками влиятельных писателей нового поколения: Элиота, Паунда, Уиндхэма Льюиса, Д.Х. Лоуренса, Ричарда Олдингтона. И что было самым заметным в этих нападках, так это отсутствие у них критической

беспристрастности. Паунд писал о Джойсе: “Он изобразил Ирландию под британским владычеством, картину настолько правдоподобную, что такой трус, как он, был бы на девятом месте.

X ВВОДНАЯ ЧАСТЬ

Шоу не осмеливается даже взглянуть ему в лицо. В другом месте Паунд называет Шоу “интеллектуальным сыроедом”. У Элиота тон, как и следовало ожидать, менее грубый, но более убийственный. Шоу “драматически развит не по годам и поэтически далеко не незрел”, а его “жизненная сила” - всего лишь “могущественный талисман”. Д. Х. Лоуренс классифицировал Шоу, наряду с Голсуорси и Грэнвиллом Баркером, как одного из “математиков, придерживающихся правил и мер”, и когда он пишет в Котелянский по поводу статьи о Шоу для книги под названием “Тщательные исследования” предполагает, что этим должен заниматься кто-то другой, поскольку “убийство старших интересует меня только во время судорог”. Считается само собой разумеющимся, что, кто бы это ни сделал, это будет работа, как бритва. Олдингтон вторит Лоуренсу , когда в предисловии к “Апокалипсису Лоуренса” называет Шоу “фанатиком интеллекта” . После смерти Шоу критика стала, пожалуй, более пренебрежительной. Рэймонд Уильямс в книге о драматургии от Ибсена до Элиота называет “Возвращение к Мафусаилу” “подростковой фантазией” и замечает: “Динамика Шоу как драматурга , несомненно, ослабевает, и кажется невозможным, чтобы она, как главная сила, смогла пережить период, жертвой которого он стал.’ Это своего рода предельная точка отсчета; Шоу больше не заслуживает критики, его можно только пожалеть.

С другой стороны, Эрик Бентли, автор одной из самых проницательных книг о Шоу, признает в своем предисловии:

‘Я написал две книги, в которых Шоу занял центральное и в то же время — по крайней мере, для меня — проблематичное место. Я говорю “занял ”, потому что в ранних набросках моей первой книги место Шоу было незаметным и, так сказать, постыдным. Он был злодеем в галерее злодеев. Однако, когда рукопись была переработана для печати, он выглядел единственным героем сборника. … Я продолжал читать его и видеть в театре после того, как закончил обе книги. Хотя с течением времени я все

меньше и меньше понимал его в том смысле, что мог объяснить его с помощью формулы, я все больше и больше осознавал неадекватность формул, с которыми я и другие до сих пор обходились без него.'

"Первой книгой", на которую ссылается Бентли, был "Культ сверхчеловека", исследование различных писателей от Карлайла до Д. Х. Лоу ренса, и самой поразительной характеристикой книги является ее почти педантичная беспристрастность. Например, очевидно, что прежде чем нападать на Карлайла, Бентли на самом деле прочитал большую часть его произведений

— подвиг, на который могут претендовать немногие современные критики. И я подозреваю, что это объясняет изменение его отношения к Шоу. Он читал Шоу, вместо того чтобы согласиться с модными критическими оценками в его адрес. 'Я спросил себя: если Шоу - простой автор, то почему так много людей чувствовали себя обязанными высказать свое мнение о нем, и почему их мнения так сильно отличались друг от друга, и почему так много из них были самодовольными и поверхностными?' Книга Бентли начинается с рассмотрения теорий политической экономии Шоу, которым Шоу придавал огромное значение; это задает тон серьезной дискуссии. это похоже на интеллектуальный мир самого Шоу; и, возможно, именно это объясняет, почему книга является одним из немногих удовлетворительных описаний Шоу как мыслителя. Я следил за работой Бентли. приведем пример в настоящей книге, уделив значительное внимание 'экономическим основам'.

Одна из главных проблем при написании книг о Шоу заключается в том, что его творческая жизнь длилась более семидесяти лет, и он продолжал развиваться и меняться задолго до того возраста, когда большинство писателей могут только повторяться. Трудно охватить творческий период, который длится так долго. Не то чтобы Шоу нельзя было свести к формуле; любого последовательного писателя можно "сформулировать"; только бессвязное и непоследовательное не поддается обобщению. Но

формула должна быть гораздо сложнее, чем предполагалось до сих пор. Начнем с того, что развитие любого крупного писателя нужно понимать с самых ранних этапов. Джойс представил свою собственную биографию, так что легко проследить его путь от детства до периода “Поминок по Финнегану”. И хотя кому-то может показаться, что “Поминки по Финнегану” - это огромный просчет, своего рода литературный “Кристал Пэлас”, его можно читать с симпатией, потому что читатель может увидеть, как далеко он продвинулся с тех пор, как начинал. Шоу впервые привлек внимание публики, когда ему было за сорок, благодаря пьесам , которые уже тогда были не хуже всего, что он когда-либо писал. И хотя в книге есть пара автобиографических предисловий и шестнадцать зарисовок о себе, он был больше заинтересован в том, чтобы забыть дни своей молодости, чем в том, чтобы их задокументировать. Только в последние годы были выпущены “Шоу из Дублина” Россета, “Нераскаявшийся” Перси Смита. Пилигрим” и “Шоу и гений-шарлатан” Джона О’Донована

Это ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

позволило нам в какой-то мере сфокусировать внимание на ранних годах жизни Шоу. Три самых выдающихся биографа Шоу — Арчибальд Хендерсон, Хескет Пирсон и Сент—Джон Эрвин - посвятили примерно одну двадцатую своих томов первым трем десятилетиям творчества Шоу. Я постарался уделить больше внимания раннему периоду творчества Шоу, чтобы показать, что развитие Шоу было таким же медленным и неравномерным, как и у любого другого человека.

Мое личное отношение к Шоу изложено в послесловии к этой книге, и оно, конечно же, неявно прослеживается во всей книге. Но есть два момента, которые я должен подчеркнуть здесь, потому что они являются центральными в моей концепции Шоу. Во-первых, он романтик. “Оружие”, “Человек и ученик дьявола” - это не антиромантические пьесы и даже не романтические пьесы, замаскированные под антиромантические. Это романтические пьесы, ставшие приемлемыми для интеллектуально привередливых людей благодаря некоторому отказу от сентиментальности. Шоу, в сущности , был таким же романтиком,

как Шелли или Вагнер.

Понять это - значит постичь сущность творчества Шоу, но не понять природу его величия. Это зависело от его чрезвычайно высокой степени объективности и от того, как он сочетал это со своим романтизмом. И этот термин Понятие “объективность” требует дальнейшего объяснения.

Само собой разумеется, что большинство людей живут в субъективной вселенной, и чем более они защищены, тем больше они могут игнорировать внешний мир. Младенец может закрыть глаза и забыть о внешнем мире, потому что родители его кормят и защищают. А в цивилизованном обществе большинство людей могут игнорировать внешний мир большую часть времени, потому что защита своих членов - это обязанность цивилизованного общества. По сути, ребенок может сказать: “Голодающие дети в Азии и вполовину не так важны , как моя сломанная игрушка”, - и реальность ему не возразит. И поскольку цивилизованный человек ведет довольно замкнутый образ жизни, он также может позволить себе эту форму субъективности, не опасаясь, что ему будут слишком часто перечить. Он может позволить своим эмоциям решать, что является реальным или важным; он может в значительной степени выбирать свою личную реальность.

Мне могут возразить, что только богатые могут позволить себе игнорировать реальность; бедные сталкиваются с ней лицом к лицу каждый день. Этот

не соответствует действительности. Реальность, которую бедняк выбрал сам, может быть столь же абсурдной и тривиальной, как и реальность самого избалованного социального паразита. Любая привычка приводит к тому, что человек изолируется от реальности, и не имеет значения, является ли это привычкой жить в трущобах или на миллионной территории. яхта Эйра.

Это объясняет, почему наиболее высокоразвитые культуры порождают наибольший пессимизм. Когда мы погружаемся в дремоту из-за отсутствия проблем, каждая мелочь превращается в гору, а каждое незначительное неудобство - в невыносимое бремя.

Потому что реальность, выбранная нами самими, имеет тенденцию превращаться в тюрьму. Факторы, которые защищают и изолируют цивилизованного человека, могут легко привести к его удушению, если он не обладает значительной степенью самодисциплины, “высокоразвитым жизненным чувством”, о котором говорит Шоу. А поскольку умным и чувствительным людям, как правило, не хватает самодисциплины, высокий уровень культуры обычно предполагает высокую степень пессимизма. несоответствие. Именно это произошло с западной цивилизацией за последние два столетия. Это объясняет, почему так много выдающихся художников, писателей и музыкантов придерживаются такого негативного взгляда на человеческую ситуацию.

Ученые и философы в этом отношении находятся в несколько лучшем положении, чем художники. Они — по крайней мере, в теории — озабочены объективным миром. Эйнштейн определил свою цель как “увидеть мир с помощью чистой мысли, без чего— либо субъективного”. Ч. П. Сноу отметил, что в то время, когда Европу сотрясал литературный пессимизм — в двадцатые и тридцатые годы, - в науке царила атмосфера воодушевления и оптимизма. Ученый может быть не более или менее чувствителен, чем поэт или художник, но необходимость непредвзято относиться ко Вселенной означает, что у него меньше шансов попасть в ловушку “личной реальности’.

Мне всегда казалось самоочевидным, что оптимизм Шоу был основан на огромной природной объективности, особенно после того, как социализм стал центром его энергии. Очень немногие из великих писателей последних двухсот лет обладали большой объективностью — напротив, они обычно отличались интенсивностью своего субъективного видения (Диккенс и Бальзак - очевидные примеры). Шоу обладал более высокой степенью объективности, чем любой европейский писатель со времен Гете, и именно это, несмотря на его природный романтизм, позволило ему преодолеть пессимизм и скуку романтиков.

Это также объясняет его странную бесчувственность — например, отсутствие у него представления о Т. Э. Лоуренсе. Сент-Джоан замечает: “Заниматься своими делами - все равно что заботиться

о своем теле; это кратчайший путь к тому, чтобы заболеть". Для Шоу Лоуренс был просто человеком, который довел себя до болезни, будучи слишком поглощенным своей проблемой. знания и эмоции; он был неспособен постичь ту внутреннюю силу, которая породила Семь столпов Мудрости. Шоу разрешил основную метафизическую проблему девяти девятнадцатый век, даже не подозревая, что он разгадал ее.

1 КТО ЖЕ ТОГДА ДЖЕНТЛЬМЕН?

Шоу родился в середине золотого века викторианской эпохи. В Англии середины девятнадцатого века писатель смог достичь такой известности и авторитета, каких он никогда не достигал с тех пор. Диккенс и Карлайл, Рескин и Джордж Элиот, Мэтью Арнольд и кардинал Ньюман были не менее важны, чем премьер-министр Священник или архиепископ Кентерберийский. Люди внимательно слушали их, политики интересовались их мнением, а читающая публика платила за их произведения огромные суммы.

Это была также эпоха, которая была обязана своим особым характером женщинам. На троне была женщина, а мораль и манеры того времени формировались писательницами-леди Шарлоттой М. Йонг, Миссис Генри Вуд, миссис Олифант, мисс Брэддон, миссис Хамфри Уорда, аудитория которого снова состояла преимущественно из женщин. Циркуляционная библиотека Мади была создана в 1842 году, за четырнадцать лет до этого Родился Шоу, и у покупательниц "Мьюди" были вполне определенные представления о том, чего они ожидают от трехтомника. Прежде всего, это должно было быть романтично и безобидно. В нем должен был быть герой, который сказал бы: "Мисс Мохан, не разрешите ли мне воспользоваться моим экипажем?", и героиня , которая ответила бы: "Капитан Фаркесон, я не понимаю, как что-то в моем поведении могло вызвать у вас такое фамильярное отношение.' Оскар Уайльд заметил: 'Любой может написать три-объемный роман. Это просто требует полного незнания как жизни, так и литературы.' Одним из самых выдающихся членов семьи Шоу в 1870-х годах была его двоюродная сестра миссис Кэшел Хоуи, автор трехтомных романов.

2 БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

Требуется усилие воображения, чтобы понять, что это, должно были бы родиться в Викторианскую Дублин—провинциальная захолустье, где большинство людей считает, что трехтомник Роман предложил истинную картину о том, как модные дамы, так и нежный мужчины вели себя. Это предположение можно найти в ранних романах Шоу, и оно объясняет, почему они такие нехарактерные. Конечно, у Шоу было мало возможностей открыть для себя другие мудро, потому что, хотя его отец был "джентльменом" (что в Ирландии было почти синонимом принадлежности к протестантству), остальные члены семьи бойкотировали его родителей по причинам, которые вскоре станут известны. Семья Шоу принадлежала к ирландскому дворянству — у них было родовое поместье недалеко от Голуэя, — и большинство из них проявляли тот преувеличенный интерес к социальному положению, который является результатом того, что они могут претендовать на звание маркизов и герцогов среди своих троюродных братьев. В Шоу была очень странная черта снобизма, которая была признана лишь сравнительно недавно; ему нравилось заявлять , что он потомок шекспировского Макдаффа; он также заявлял, что Оливер Кромвель среди его предков и сестра епископа Йорка называли Мэри Маркэм. Хендерсон отмечает шоу 'острое разочарование и огорчение', чтобы обнаружить, что епископ сестры-Йорке никогда не была замужем. Мы можем отметить тот же снобизм у младших современников Шоу, Йейтса, Уайльда и Джойса, так что это не должно нас удивлять. Ирландия по-прежнему бедная страна, и, как во всех бедных странах, в ней существует четкая граница между дворянством и крестьянством.

Так что, как и в случае с Джойсом, вопрос о том, был ли он джентльменом или нет, имел для Шоу определенное значение. В 1935 году он мог охарактеризовать свой собственный класс как "потрепанную знать, бедных родственников, джентльменов, которые вовсе не джентльмены"; но это было, когда он был стар и знаменит. Из его ранних романов видно, что в свои двадцать с небольшим он уже не так легко относился к этому. Джеймс Джойс в книге "Портрет молодого художника" описал, каково это - быть старшим сыном ирландского джентльмена, который неуклонно приближается к банкротству; это был пугающий и горький опыт. Шоу был в таком же положении, и он не мог заставить себя откровенно рассказать об этом, пока ему не перевалило за

девяносто.

При отсутствии состояния джентльмена можно отличить от поллоя по его образованию. Но даже этого не хватало в Клан Шоу; Шоу записал, что только один из его дядей, старший,

‘сумел урвать университетское образование. Остальные старались обходиться без него как могли (в основном лучше, чем он)’. ‘В целом, несмотря на отсутствие возможностей, они сохраняли свою респектабельность в этом мире . Возможно, они были чем-то обязаны уверенности, которую придавало им чувство семьи. На ирландский манер они называли себя Шоу, как и следовало бы говорить о Валуа, Бурбонах, Гогенцоллернах, Габсбурги, или Романовы, и их мир уступал им”. Он упоминает одну из своих тетушек, “чье представление о семейном достоинстве было столь поразительным (в ее случае семейный снобизм не уступал семейному чувству юмора). что она отказала бы графу, потому что он не был герцогом, и поэтому умерла бы очень древней девственницей’.

Отец Шоу, Джордж Карр Шоу, был невысоким, невзрачным человеком с косым левым глазом и юмористической манерой самоуничижения. Шоу предлагает следующую краткую историю деловой карьеры своего отца

:

‘[У моих дядей] сложилось впечатление, что правительство должно предоставить им работу, предпочтительно синекурную, если ничего другого найти нельзя: и я полагаю, именно поэтому мой отец, попробовав поработать клерком или двумя (в том числе на металлургическом заводе), в конце концов добился признания своей должности в четыре двора, возможно, потому , что его сестра вышла замуж за брата барона-юриста. Как бы то ни было, должность, которую он занимал, была настолько бесспорно излишней, что ее фактически упразднили еще до моего рождения; и мой отец, естественно, потребовал пенсию в качестве компенсации за это безобразие. Заполучив его, он быстро продал его и занялся оптовой торговлей мукой и сопутствующими хлопьями (семейное достоинство делало розничную торговлю невозможной) . [Пенсия составляла 44 фунта в год; Шоу-старший

продал его за 500 фунтов.] У него был офис и склад в Джервис-стрит в сити: и у него была мельница в Долфинз-Барн, на сельской стороне канала… . В начале своей истории банк банкротство одного из клиентов нанесло компании такой удар, что партнер моего отца разрыдался… . Мой отец, хотя и был разорен, нашел масштабы катастрофы настолько забавными , что ему пришлось поспешно ретироваться из офиса в пустой угол склада и хохотать до упаду. был измучен. Бизнес продолжал процветать и даже поддерживал моего отца, пока он не умер. просил его немного помочь своей семье после того, как они решили отчаянную проблему.

4 БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

финансовое положение, эмигрировав в Лондон, или, другими словами, бросив его. Этот шаг скрасил последние годы его жизни . Насколько я знаю, он никогда не делал ни малейшего движения к воссоединению, и никому из нас и в голову не приходило , что в этом может быть что-то недоброе. В нашей семье мы не заботились о соблюдении условностей или сентиментальности.'*

В возрасте тридцати семи лет, в 1851 году, этот невысокий, косоглазый холостяк с юмористическими манерами начал сопровождать двадцатиоднолетнюю девушку на общественные мероприятия. Ее звали Люсинда Элизабет Гурий, благовоспитанная, высокообразованная молодая женщина, воспитанная двоюродной бабушкой-драконом и выучившаяся на концертирующую пианистку. Ее родственники не видели ничего плохого в Джордже Карре Шоу, поскольку он был совершенно неподходящим человеком. Но случилось так, что Шоу, полный "радужных иллюзий относительно будущего своего недавно приобретенного бизнеса… воодушевился ее ожиданиями и своими деловыми надеждами и сделал ей предложение как раз в тот момент, когда замужество казалось ей единственным способом спастись от разгневанного отца и сделать шаг вперед". мама. Немедленно все ее родственники, которые терпели этого джентльмена средних лет как совершенно безопасного знакомого с приятным чувством юмора, объявили его отъявленным пьяницей. Моя мать, заподозрив неладное в этой внезапной смене позиции, задала этот вопрос непосредственно моему отцу. Его красноречие и искренность убедили ее в том, что он действительно был таким, каким себя называл, и в принципе был ярым трезвенником. Она вышла за него замуж, и ее недовольство назначенная и разъяренная тетушка лишила ее наследства, не предвидя , что последствием этого брака станет такой замечательный феномен, как я.

- Когда моя мать разочаровалась и узнала, что значит жить на несколько сотен фунтов в год с тремя детьми, даже в стране, где за восемь фунтов в год можно нанять прислугу, ее положение, должно быть, было таким же несчастным , а перспективы - такими же безнадежными, как хотелось бы ее тете даже в самые мстительные моменты".

* Предисловие: Незрелость.

“Очевидно, родственники ее мужа тоже не очень любили миссис Шоу … Хотя они и ссорились между собой, [они] объединились против моей матери, которая однажды, зайдя к одной из моих тетушек, услышала, как она воскликнула, обращаясь к слуге, который доложил о ней: ”О, эта сука!”. После этого мы все объявили друг другу бойкот… Предисловие Шоу к книге Уинстена “Солт и его Круг (1951).

КТО ЖЕ ТОГДА ЭТОТ ДЖЕНТЛЬМЕН? J

По словам Шоу, пьянство его отца стало причиной того, что они были отвергнуты обществом, “потому что, если вы приглашали его на ужин или вечеринку, он не всегда был совершенно трезв, когда приходил; и он неизменно был возмутительно пьян, когда уходил. Веселый пьяница может быть веселым в веселой компании…. Но жалкий пьяница — а мой отец, теоретически трезвенник, мучился от стыда и угрызений совести, даже когда был пьян, — невыносим. В конце концов, мы были выброшены из общества”.* Шоу добавляет, что его отец в конце концов стал трезвенником на практике, “когда однажды воскресным днем у него случился легкий приступ, который свалил его на пороге нашего дома и убедил его, что он должен бросить пить или погибнет”. Но было уже слишком поздно , чтобы спасти их в социальном плане.

Все это звучит достаточно прямолинейно, но есть основания подозревать, что Шоу говорит не всю правду. Один из биографов Шоу, Джон О’Донован, обнаружил, что сэр Роберт Шоу из Буши—Парка, считавшийся главой семьи, продолжал принимать у себя гораздо более пьяных членов семьи, чем Джордж Карр Шоу. А двоюродный брат Шоу Чарльз, который написал “Братьям Бернарда “, сказал, что его исследования среди родственников не подтвердили версию о том, что Джордж Карр Шоу был безнадежным пьяницей. Все, что теперь кажется несомненным, это то, что их брак начинался плохо. Позже миссис Шоу рассказала своему сыну, что обнаружила в их гостиничном номере в Ливерпуле шкаф, “полный пустых бутылок”, и решила немедленно уйти от мужа . Она убежала из дома в доки, намереваясь устроиться на судно стюардессой, но какие-то грузчики, которые предложили ей несколько “комплиментов от себя лично”, так напугали ее, что она поспешила вернуться к мужу.

Эта история вызывает недоумение и никогда не была должным образом исследована. Сколько бутылок виски мог выпить мужчина в свой медовый месяц, чтобы невеста не заметила его запаха изо рта? А если он проносил бутылки в комнату тайком, что мешало ему вынести их оттуда тайком? И наверняка у мужчины в свадебном путешествии есть другие дела, которые могут занять его мысли, помимо алкоголя? Возможный вариант

* В “Шестнадцати зарисовках о себе” Шоу утверждает, что его отца всю жизнь мучила совесть из-за того, что однажды он позволил своей собаке погнаться за кошкой и убить ее; Шоу-старший, по-видимому, сказал сыну, что тот, кто совершил такой поступок, “не заслуживает и никогда не достигнет успеха или счастья”. В том же отрывке Шоу упоминает, что его отец был склонен бормотать проклятия и самобичевания себе под нос.

6 БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

объяснение содержится в некоторых биографических заметках, которые Шоу сделал на двадцать пятом году жизни, в которых он упоминает, что его отец пил виски, бренди, шампанское и стаут, на самом деле, по словам Шоу, он так любил последний, что иногда ему становилось плохо от него. Упомянутый стаут, предположительно, был “Гиннесс”, и одна из легенд, связанных с “Гиннессом”, гласит, что он повышает мужскую потенцию. Является ли это ответом на вопрос, почему отец Шоу захотел выпить в свой медовый месяц? Если это так, то, по-видимому, для него типично невезение в том, что его невеста не смогла оценить, что его мотивы были относительно бескорыстными.

Большинство биографов Шоу согласились с тем, что он назвал своего отца безнадежным пьяницей, хотя трезвенничество самого Шоу должно было бы насторожить их. Без сомнения, они считали, что Шоу незачем преувеличивать в этом вопросе. Но причина действительно появляется в главе из шестнадцати “Я”. Наброски под названием “Стыд и уязвленный снобизм’, написанные, когда Шоу было девяносто, и позже это было тщательно расследовано Джон О’Донован. В возрасте тринадцати лет Шоу отправили в Шесть месяцев учился в католической школе по настоянию учителя музыки по фамилии Ли. Католики, будучи в основном бедными, не были “джентльменами”. Шоу так стыдился своего пребывания в католической школе, что до девяноста лет хранил это в тайне — даже от своей жены.

Любопытно, что, хотя Ли оказал одно из главных влияний на детство Шоу, Шоу ждал, пока ему не исполнилось восемьдесят , прежде чем написать о нем в предисловии к “Лондонской музыке” в 1888 году-90. В автобиографическом предисловии к “Неразумному узлу” (1905) и даже к “Незрелости” (1921), в котором довольно подробно рассказывается о семье Шоу и его детстве, Ли не упоминается. Шоу пишет в лондонской музыкальной газете”.

- На соседней с нами улице, Харрингтон-стрит, где дома были больше и фешенебельнее, чем в нашем маленьком переулке, жил учитель пения, искалеченный в детстве несчастным случаем, из-за которого одна нога у него стала короче другой, но обладавший завораживающей жизненной силой. Он был холостяком, жил со своим братом, которого поддерживал и обожал, и ужасной

старухой, которая выполняла за него всю работу. Его звали Джордж Джон Вандалер Ли, известный в Дублине как мистер Дж. Дж. Ли. Уроки пения в Дублине стоили дешево, и моя мать поехала в Ли, чтобы

научитесь правильно петь. Он так натренировал ее голос , что она стала незаменимой для него как примадонна-любитель. Ибо он был самым притягательным дирижером и неутомимым организатором концертов, а позже и опер, обладая таким талантом, вокальным и оркестровым, который он смог обнаружить и развить в Дублине….'

Шоу довольно подробно описывает великое открытие Ли - метод тренировки голоса, который включал в себя расслабление челюсти, удержание языка плоским, "дыхание" вместо "выдувания воздуха" и округление глотки и мягкого неба. Шоу сказал, что этот метод был изучен или выведен из практики постановки голоса итальянским баритоном по имени Бадеали, который в свои восемьдесят лет все еще обладал прекрасным голосом. Ученики Ли называли эту систему просто "Метод". Шоу продолжает:

"Я вынужден остановиться на этом Методе… потому что связь моей матери с Ли и "menage a trois", к которой это привело, была бы неприятно неправильно понята без этого ключа к разгадке. Потому что после смерти брата Ли, которая довела его до грани самоубийства, мы разъехались по домам и переехали жить в один и тот же дом, номер один по Хэтч-стрит, который был наполовину разрушен. Нижняя Лисон-стрит. Это было экономичное решение, потому что мы не могли позволить себе жить в фешенебельном доме, а Ли не мог позволить себе давать уроки в немодном, хотя, будучи холостяком, он нуждался только в музыкальной комнате и спальне. Мы также делили коттедж в Далки, высоко на холме Торка, со всеми Из сада виден Дублинский залив от острова Далки до Хоута , а из дверей холла - весь залив Киллини с горами Уиклоу на заднем плане. Ли купил этот коттедж и подарил его моей матери, хотя она никогда не имела на него никаких законных прав и впоследствии не выиграла от его продажи". (Он добавляет: "Я до сих пор помню момент, когда моя мама сказала мне, что мы будем там жить, как самый счастливый в моей жизни".)*

Итак, когда Шоу исполнилось семь лет, Ли переехал к ним в семью, и миссис Шоу обрела новый центр тяжести в своей жизни, родив

* Б.К. Россет из Шоу в Дублине отметила, что этот отрывок требует некоторых исправлений. Чезаре Бадиали (не Бадеали) родился в 1810 году, и Ли услышал его в 1859 году; в то время ему было сорок девять, а не восемьдесят. (Он умер в пятьдесят пять). Ли арендовал коттедж в Торка и, следовательно, не мог передать его миссис Шоу. Говоря о Ли, Шоу постоянно делает ошибки в написании его фамилии Вандалер вместо Ванделер. Ли был крещен Джорджем Джоном и получил прозвище “Ванделер” в 1872 году, после переезда в Лондон.

потеряла всякий интерес к мужу и терпение по отношению к нему. Но Шоу добавляет: “Хотя Ли вытеснил моего отца в качестве доминирующего фактора в домашнем хозяйстве и присвоил себе всю активность и интересы моей матери, он был настолько полностью поглощен музыкальными делами, что между двумя мужчинами не было никаких трений и едва ли были какие-либо близкие личные контакты , и уж точно никаких неприятностей’. Ассоциация общение с Ли, естественно, вызывает у читателя предположение , что отношения Ли с миссис Шоу, возможно, были более чем платоническими. На самом деле, Ли мог бы быть отцом Шоу, так как он познакомился с Миссис Шоу умерла более чем за год до рождения своего сына. Показать это Он категорически отвергает эту идею, заявляя, что его мать была “из тех женщин, которые могут быть начальницами казарм конной гвардии и остаться незапятнанными’. Фрэнк Харрис отметил, что Ли кажется более вероятным кандидатом на роль отца гения, чем Джордж Карр Шоу; но поскольку доказательств нет ни в том, ни в другом случае, строить предположения бессмысленно.

Но в одном Шоу сказал гораздо меньше правды. Говоря о методе Ли, Шоу писал, что “он стал для него религией; могу добавить, единственной религией, которую он когда-либо исповедовал”. Так вот, это абсолютная неправда, и Шоу знал, что это неправда. Исследования Джона О’Донована показали, что Ли, как и подавляющее большинство его учеников-певцов, был римлянином Католический. Был ли он истинно верующим или нет, он,

конечно, исповедовали свою религию, и стал часто ходит в церковь, кто был на прекрасные отношения с духовенством. Его музыка общество, проведенные в Католические церкви. На единственной сохранившейся фотографии Ли, на которой изображены мать и отец Шоу, он изображен с несколькими учениками, которых О'Донован определил как католиков.

Таким образом, вот наиболее вероятная причина, по которой Шоу были отвергнуты остальными членами семьи; с практической точки зрения, они , по-видимому, стали католиками и, таким образом, утратили кастовую принадлежность. Они жили втроем с учителем пения-католиком, а мать и сестра Шоу пели в католических церквях. Самого Шоу по предложению Ли отправили в католическую школу. И это, безусловно, было серьезнее, чем пристрастие Шоу-старшего к Гиннессу.

Так что алкоголизм Джорджа Карра Шоу должен оставаться открытой темой. вопрос. То, что он пил, не подлежит сомнению; нет сомнений и в том, что иногда он бывал пьян. Миссис Шоу, у которой был

его воспитывали в исключительной строгости и без особой любви — должно быть, было очевидно, что он алкоголик. Шоу описывает, как он вернулся с прогулки со своим отцом и прошептал матери на ухо: "Мама, мне кажется, папа пьян". Она отвернулась с нетерпеливым отвращением и сказала: "Когда же он бывает другим?" - Это ничего не говорит нам о Джордже Карре. Шоу подозревается в алкоголизме, но это многое говорит о напряженных отношениях между мужем и женой. Существует четкая граница даже между пьянством и алкоголизмом, но миссис Шоу это не бросалось в глаза, поскольку она была не в настроении проводить тонкие различия.

Был еще один небольшой вопрос, связанный с Ли, в котором Шоу был не совсем откровенен. Он утверждал, что Ли совершенно не интересовался сексом. О'Донован обнаружил, что Ли заигрывал с сестрой Шоу Люси в 1884 году, и что это , вероятно, было истинной причиной того, что миссис Шоу порвала с ним, а не потому, как утверждает Шоу, что Ли стал шарлатаном. Известно , что Ли вызвал нечто вроде скандала среди своих учеников старших классов в Лондоне, когда попытался выдать свою

горничную за одну из них (инцидент, который напоминает “происхождение Пигмалиона”). Все расследования О’Донована, похоже, указывают на то, что Ли был в некотором роде Донжуаном. Точная природа скандала, из-за которого он покинул Дублин, так и не была выяснена; но это был скандал, а не “отчаянное финансовое положение”, как утверждает Шоу. Люси, сестра Шоу, слыла в Дублине кем угодно, только не девственницей. (О’Донован цитирует ирландку, которая сказала: “Бедная девочка, у нее было всего четверо любовников”.) Шоу, конечно, мог не знать о донжуанизме Ли и о его попытке воспользоваться легким нравом Люси. И снова следует признать за Шоу презумпцию невиновности.

Ли важен по двум причинам. Во-первых, потому что, переехав в Лондон, когда Шоу было семнадцать, он стал косвенной причиной переезда Шоу три года спустя. Во-вторых, он, а не Джордж Карр Шоу был главной фигурой детства Шоу. Джордж Карр Шоу был спокойным, добродушным человеком, которого женщины - члены семьи (у Шоу было две сестры) не слишком уважали и считали неудачником и пьяницей. Шоу он нравился, но едва ли мог восхищаться им. Ли - другое дело. “Мы никогда не испытывали к Ли никакой привязанности; он был слишком непохож на других

мы - слишком цельный феномен, чтобы пробудить в нас какие-либо примитивные человеческие чувства. Когда моя мама познакомила его со мной, он играл со мной в первый и последний раз; но поскольку его идея игры заключалась в том, чтобы украсить мое лицо усами и бакенбардами из жженой пробки , несмотря на самое яростное сопротивление, которое я мог оказать, наша встреча не увенчалась успехом, и он занял оборонительную позицию. и это продолжалось, хотя и без малейшей горечи, до тех пор, пока упадок его энергии и рост моей не поставили нас в более равные условия.’

Ли был ‘феноменом’, человеком, движимым энтузиазмом увлекаюсь музыкой. Он был объектом восхищения не только Бесси Шоу, но и целого круга учениц. Поскольку он не проявлял интереса к детям и не понимал их, как и сам Шоу, по словам мисс Пэтч, у него не было шансов на то, что фамильярность вызовет презрение у молодого Шоу. В некотором смысле Ли является

архетипической моделью персонажа, который доминирует Романы и пьесы Шоу — “Незаинтересованный человек”; Оуэн Джек, Эдвард Коннолли, Сидни Трефузис, Цезарь, Эндрю Андершафт, Питер Киган; типаж, который продолжает появляться вплоть до Исаака Ньютон и Джордж Фокс в “Добром короле Карле”. То, что сам Ли позже оказался на глиняных ногах, не имело значения; он все равно был первым из знакомых Шоу, кто воплотил в себе “интеллектуальную страсть”. И, возможно, именно поэтому Шоу в свои восемьдесят лет предпочел забыть о донжуанизме.

Сейчас самое время рассказать еще кое-что о матери Шоу. У нее очень много общего с Шарлоттой Пейн-Тауншенд, женщина, на которой Шоу позже женился, и это само по себе указывает на то, что отношения Шоу с ней были близкими, хотя он и писал о ней: “С технической точки зрения, я бы сказал, что она была худшей матерью, какую только можно себе представить, но всегда в пределах того факта, что она была неспособна на жестокость любому ребенку, животному или цветку’. Детство Бесси Шоу было несчастным из-за “строгого воспитания без любви”, “ограничений и тирании, выговоров, запугивания и наказаний”. Поэтому ее идея воспитания детей заключалась в том, чтобы оставить их в покое. Ей никогда не приходило в голову, что дети “нуждаются в руководстве или обучении, или что не имеет ни малейшего значения, что они едят, пьют или чем занимаются, если только они не шалят”. Она была ” женщиной, испытывающей глубокое отвращение и разочарованной… страдающей от

безнадежно разочаровывающий муж и трое неинтересных детей, ставших слишком взрослыми, чтобы с ними можно было нянчиться, как с животными и птицами , которых она так любила’. Последнее интересно: миссис Шоу , по-видимому, была способна проявлять привязанность, но не к своим детям. Она была доброй, но незаинтересованной, и Шоу она нравилась ‘потому что однажды, когда она намазывала маслом мой хлеб, она намазала его толстым слоем, вместо того чтобы просто вытереть об него нож”. Он добавляет: “Ее почти полное пренебрежение ко мне имело то преимущество, что Я мог идеализировать ее в меру своего воображения, и у меня не было с ней никаких неприятных или разочаровывающих контактов”.

Таким образом, два самых важных человека в детстве Шоу — его мать и Ли — держались в стороне и относительно не интересовались им. У него не было близких отношений ни с одной из его сестер — обе были старше его, — хотя он, кажется, любил младшую из них, Агнес, которая умерла, когда ей было девятнадцать. Его отношение к Люси, по-видимому, было безразличным, с оттенком неприязни.

Что касается отца Шоу, то, возможно, он и был скромным ничтожеством, но он завещал Шоу, по крайней мере, один важный дар: чувство юмора, способное смягчить ситуацию. Когда он взял “Сонни” с собой на его первое купание в море, он прочитал короткую лекцию о важности обучения плаванию, закончив ее словами: “Когда мне было всего четырнадцать, мой знакомый умение плавать позволило мне спасти жизнь твоему дяде Роберту.’ Затем, помолчав, он доверительно добавил: - И, по правде говоря, я никогда в жизни ни о чем так не сожалел после этого.

Точно так же, когда я насмехался над Библией, он немедленно и совершенно искренне упрекал меня, говоря мне со всей строгостью , которая была присуща его натуре, что я не должен так говорить; что ни один образованный человек не стал бы так демонстрировать свое невежество; что Библия была общепризнанным литературным и историческим шедевром и еще столько же в том же духе, сколько он смог придумать. Но когда он доходил до того, что чувствовал себя по-настоящему впечатляющим, у него под глазами появлялись морщинки от внутреннего смеха, и (я все время знал, что за этим последует) он завершал свою хвалебную речь заверениями с видом абсолютной справедливости, что даже злейший враг религии не смог бы сказать ничего хуже о Библии, чем то, что это была самая чудовищная ложь, когда-либо написанная.’ Отношение Шоу-старшего к христианству в целом, по-видимому, было непочтительным, поскольку Шоу также рассказывает, как однажды их посетил унитарианец

назвал Хотона, и Шоу позже спросил своего отца, что такое Юнитар иэн. Джордж Карр Шоу объяснил, что унитарием был тот , кто не верил в то, что Иисус был распят, поскольку его видели бегущим вниз по дальнему склону Голгофского холма.

В том же предисловии (“Незрелость”) Шоу подробно описывает, что его комедия унаследована от Шоу, а не от Гурия: “У моей матери, смею заметить, не было комедийного порыва, и она никогда в жизни не произнесла ни одной эпиграммы”. Далее следует классическая история дяди Уильяма (“Барни”) Шоу, который так сильно напивался, что “человек, заключивший пари, что он произведет Барни Шоу трезвым, и разбудивший его с этой целью в шесть утра, проиграл свое пари’. Дядя Барни внезапно стал трезвенником и посвятил себя офиклейду, чудовищному духовому инструменту. Он также стал религиозным и часто сидел с библией на коленях и театральным биноклем у глаз, наблюдая за дамскими купальнями в Далки. Именно дядя Барни позже сошел с ума, “заявив, что он Святой Дух”, и попытался покончить с собой, повесив себе на шею дорожный мешок, что привело к его смерти от сердечной недостаточности. Из замечания Шоу о том, что дядя Уильям был “прекрасным, честным человеком и мягким созданием”, можно было сделать вывод, что его семья по отцовской линии не отличалась силой характера, какими бы достоинствами она ни обладала. Воображение Шоу, по-видимому, унаследовано от его матери, “которая действительно жила в этом мире и по его мотивам”. Он также упоминает о влиянии дяди Уолтера, брата его матери, который был хирургом на атлантическом лайнере, и чей разговор был раблезианским и светским. “Сам Фальстаф не смог бы сравниться с моим дядей в непристойных анекдотах, непечатных частушках и фантастической ненормативной лексике; и для него не имело никакого значения, состоит ли его аудитория из товарищей по команде на борту корабля или из его племянника-школьника”. Поскольку, по-видимому, воспитание дяди Уолтера было таким же строгим, как и у его сестры, это не имело значения. кажется вероятным, что все это было здоровой реакцией на религию его детства, своего рода намеренно надетой маской мефистофельского безбожия. - Его усилия были контролируемыми, обдуманными, тщательно подобранными и сформулированными. Но они были тем более эффективны в разрушении всего моего привитого по-детски почтения к религиозному словоблудию, к его легенды, олицетворения и притчи. Принимая во внимание мой последующий когда я работаю в этом мире, мне кажется провидением, что я был движим

к основам религии путем доведения каждого надуманного элемента в ней до самого непочтительного абсурда”.

Шоу-старший продемонстрировал юмор, дядя Уолтер - шокирующую тактику. И даже Ли продемонстрировал некоторые типичные элементы религиозного стиля. Личность Шавиана. ‘Он сказал, что люди должны спать с открытыми окнами. Смелость этого человека привлекла меня, и с тех пор я так и поступаю. Он ел черный хлеб вместо белого - поразительная эксцентричность. Он не верил врачам, и когда моя мать серьезно заболела, без колебаний взялся за ее дело и примерно через неделю разрешил моему дрожащему отцу обратиться к ведущему дублинскому врачу, который просто сказал: “Моя работа выполнена” и снял шляпу”. стал образцом для любимого персонажа Шоу, человека, чье “безумие” состоит в том, чтобы быть нормальным и рассудительной, а ненормальность - в том, чтобы быть совершенно нормальным. (‘Я узнал о своем истинном состоянии от своего друга, врача, который посвятил себя офтальмологической хирургии. Однажды вечером он проверил мое зрение и сообщил мне, что ему это совершенно неинтересно, потому что оно нормальное. Я, естественно, воспринял это как знак того, что он такой же, как и у всех остальных, но он отверг эту конструкцию как парадоксальную и поспешил объяснить мне, что Я был исключительным и в высшей степени удачливым человеком с оптической точки зрения: нормальное зрение давало возможность точно видеть предметы, но им обладали лишь около десяти процентов населения, остальные девяносто процентов были ненормальными’.)*

Появление Ли в доме Шоу стало одной из самых счастливых случайностей в жизни Шоу. Он, несомненно, был бы знаком с определенным количеством музыки, даже если бы его мать никогда не встречалась с Ли; но именно благодаря Ли музыка стала одним из доминирующих влияний в его жизни. К подростковому возрасту он мог “петь и насвистывать от начала до конца ведущие произведения Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Россини, Беллини, Доницетти и Верди’. Ли также был ответственен за пробуждение интереса Шоу к изобразительному искусству: “Его более состоятельные ученики иногда дарили ему дорогие иллюстрированные книги. Он никогда не открывал их, но я открывал’. Начатое таким образом образование было завершено в Дублинской национальной галерее, “где я научился узнавать работы старых мастеров в лицо”. Шоу также упоминает о важности для него видимой естественной красоты * Предисловие, Пьесы “Неприятно”.

14 БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

из Торка-коттеджа, кстати, о том, чтобы “облазить весь Киллини”. Холм, смотрю на бесконечные картины, которые нарисовала для меня природа’.

Тем не менее, влияние Ли было не совсем положительным; на самом деле, можно было бы привести доводы в пользу того, что он оказал одно из самых пагубных влияний, с которыми Шоу когда-либо сталкивался. Он был человеком, который производил впечатление своей индивидуальностью. Другие учителя музыки в Дублине его очень не любили, и Шоу объясняет это тем , что он был по-настоящему гениальным человеком, которого, естественно, ненавидели сухие академики. Но исследования О’Донована показали, что даже в те дни, когда он жил в Дублине, Ли считался шарлатаном и самозванцем — особенно сэром Робертом Стюартом, который в то время был лидером музыкальной жизни Дублина. Когда Ли отправился в Лондон — очевидно, изгнанный из Дублина сэром Робертом Стюартом, — он снял дом на Парк-Лейн, напудрил усы и стал Ванде-леером Ли, который обещал юным леди, что сможет заставить их петь “как Патти” на двенадцати уроках по гинее за урок. Какое-то время он пользовался большим успехом, пока его шарлатанство не стало очевидным даже для его богатых учеников, и гинеи перестали поступать к нему. Однажды он умер, и вскрытие показало, что его мозг долгое время был болен. Шоу великодушно предположил, что это могло стать причиной ухудшения его характера; он до конца оставался в дружеских отношениях с Ли и составлял для него свои циркуляры.

Ли оказал доминирующее мужское влияние на детство Шоу, и он был ‘личностью’, обаятельной, энергичной и очень ‘ирландской’ личностью. И сам Шоу со временем стал таким же. Репутация Ли пошатнулась, как мы уже отмечали, потому что стало очевидно, что он шарлатан. Но разве не по той же причине в конечном итоге пошатнулась репутация Шоу? Личность Шоу сделала его знаменитым в первом десятилетии этого столетия. Но в век кино, радио и телевидения мы с подозрением относимся к “личностям”, поскольку любой мало-мальски проницательный человек может понять , как мало нужно таланта, чтобы ими стать. Всю последующую критику Шоу и нападки на него можно было свести к одному обвинению: что он проложил себе путь к славе благодаря своей индивидуальности, как актер или диск-жокей.

Точка зрения Эрика Бентли в отрывке, процитированном во введении, заключается в том, что когда он проигнорировал личность Шоу и сосредоточился на том, что он хотел сказать, что можно было бы назвать “олицетворением”.-

единство’ — он осознал сложность и утонченность Шоу. Это дает основания полагать, что без той яркости , которой подражал Ли, художественное влияние Шоу могло бы быть гораздо более значительным и продолжительным.

Это поднимает вопрос, имеющий первостепенное значение для понимания творчества Шоу, и его следует обсудить, прежде чем мы пойдем дальше. Я говорю о той роли, которую самоактуализация, “представление о себе”, играет в развитии таланта.

Я пытался указать на то, что в словах “художественная личность” заложено противоречие. Личность - это защитная оболочка , созданная для того, чтобы сделать социальную жизнь терпимой и дать нам возможность справляться с повторяющимися делами повседневной жизни. Но цель искусства лежит в противоположном направлении: освободить людей от индивидуальности, от узости “здесь и сейчас”, напомнить им о существовании других времен, других мест. Цель искусства можно было бы определить как “бегство от личности”.

Но это противоречие можно было бы преувеличить. Ведь один из способов избавиться от ограничений личности - сделать ее больше, чтобы внутри нее было больше места. Люди , которые больше всего чувствуют себя загнанными в ловушку своей индивидуальности, - это те, кто показался бы другим людям бесцветными, и верно и обратное; человек, который чувствует себя свободным от своей индивидуальности, который носит ее легко и непринужденно, показался бы другим людям сильной личностью.

Что еще более важно, так это то, что день саморазрушения сновидение на самом простом уровне играет такую же активную роль в умственном развитии, как витамины в развитии организма. Не может быть никакого саморазвития без понимания того, кем вы хотите стать в будущем; по крайней мере, четкое,

образное представление о себе может сократить работу вдвое.

Сказав это, мы подошли очень близко к сердцу компании плексная ‘проблема Шоу’. Ибо невозможно читать Шоу, не осознавая его пожизненной озабоченности личностью, эго, с которым он может противостоять миру. Он приложил немало усилий, чтобы разработать “G.B.S.”, и как только G.B.S. был разработан открыв, он изо всех сил старался создать впечатление, что это было здесь всегда. Таннер говорит Рамсдену: “Посмотри, какой эффект я произвожу , потому что моя добрая фея лишила меня этого дара стыда”, — и именно такого эффекта Шоу намерен добиться, хотя в “Стыде и уязвленном снобизме” он признает, что он

16 БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

семьдесят семь лет хранил в тайне свое католическое образование . Джойс, Пруст, Манн, Лоуренс, Вирджиния Вульф и даже Герберт Уэллс рассказывают о страданиях и унижениях детства художника. Шоу впадает в противоположную крайность: “Мальчик, который увидел ”губернатора” с неаккуратно завернутым гусем в одной руке и ветчиной в том же состоянии в другой (и то, и другое было куплено бог знает под каким предлогом праздничности), бодается о садовую ограду, полагая, что он был распахнув калитку и превратив при этом свою высокую шляпу в гармошку , и который, вместо того чтобы устыдиться и встревожиться от этого зрелища, был настолько подавлен весельем (бурно разделяемым дядей по материнской линии), что едва ли смог броситься на выручку шляпе и тот, кто доставит его владельца в безопасное место, явно не из тех мальчиков, которые будут делать трагедии из пустяков , вместо того чтобы делать из пустяков трагедии. Если вы не можете избавиться от семейного скелета, вы можете заставить его танцевать.’ Но это всего лишь интерес стоит отметить, что на этом мероприятии присутствовал его дядя-раблезианец Уолтер , который посоветовал Шоу отнестись к этому как к шутке. Глава Хескета Пирсона , посвященная этому периоду, которая в основном состоит из цитат из Шоу, называется “Дьявольское детство” и подразумевает, что юный Шоу был миниатюрным знатоком молитв: “Моя няня предупреждала меня, что теплые молитвы бесполезны и что только по стоя на холоде на коленях у своей кровати, я мог надеяться на то, что меня выслушают; но я отрицательно отнесся к этому предостережению по разным причинам, главной из которых было то, что я предпочитаю тепло и комфорт…. [Кроме того] Мне было все равно, услышаны мои молитвы или нет: это было литературное представление для развлечения или умилостивления Всевышнего; и хотя мне и в голову не пришло бы осмелиться сказать, что если бы они Ему не понравились , он мог бы их отвергнуть (возможно, я был слишком уверен в их истинности). качество, чтобы воспринять такой отпор), я, конечно, вел себя так, как будто мой комфорт был непременным условием того, чтобы спектакль вообще состоялся”. С другой стороны, Таннер рассказывает Энн в “Человеке и супермене”: “Унижения чувствительного мальчика могут быть забавой для обычных толстокожих взрослых, но для самого мальчика они настолько остры, настолько постыдны, что он не может признаться в них - не может не отрицать их страстно”, -

что, по—видимому , указывает на то, что Шоу был довольно смелым человеком. обычный, чувствительный мальчик, а вовсе не миниатюрный Джи-би-ЭС. “Я хотел похвастаться перед тобой, чтобы заставить себя

интересный. И я обнаружил, что совершаю всевозможные озорные поступки просто для того, чтобы было о чем вам рассказать. Я дрался с парнями, которых не ненавидел; Я лгал о вещах, о которых с таким же успехом мог бы сказать правду; Я крал то, чего не хотел; Я целовал маленьких девочек. Мне было все равно.’ И в предисловии к автобиографии Дэвиса о В “Супертрампе” он пишет: “Я полагаю, что каждый мальчик с богатым воображением - преступник, который крадет и разрушает ради того, чтобы стать великим в том смысле, в каком величие преподносится ему в романе об истории. Но очень немногих удается поймать. К сожалению, мистер Дэвис был схвачен полицией, предстал перед мировым судьей и был вынужден искупать прошлые преступления, совершенные мной и несколькими миллионами других добропорядочных граждан. Это, конечно, было большой удачей. Это дает мне чувство морального превосходства над ним, потому что я никогда не попадал в руки полиции — по крайней мере, они не расследовали это дело (о поджоге), потому что джентльмен, чье имущество У меня было сильное чувство юмора и добрый характер, и он отпустил меня, когда я произнес перед ним не по годам мудрую речь — первую в моей жизни - о легкомыслии юности. Удивительно , какое значение это имеет, дело полиции, хотя, очевидно, оно совершенно не имеет отношения к этическим вопросам. Мистер Дэвис с удивительной скромностью рассказывает нам, что он попрошайничал, воровал и пил. Теперь я попрошайничал и воровал; и если я никогда не пил, то это было всего лишь следствием разделения труда в Шоу дан, потому что несколько его членов пили столько, что хватило бы на десятерых. Но мне всегда удавалось держаться подальше от обычной палаты и полицейского суда, и это внушает мне невыразимое чувство превосходства и уважения способности….’

Попрошайничество, воровство и поджоги - это не те виды деятельности, которым можно предаваться в шавианском настроении. Им предшествует и сопровождается чувство вины; то же самое относится и к “лжи о вещах, о которых я с таким же успехом мог бы сказать правду’. Такому детству, возможно, и не

хватает пустовской нотки жалости к себе, но оно все еще далеко от того безостановочного водевиля, который описал Хескет Пирсон. Это был здоровый инстинкт Шоу, который заставил его свести к минимуму стыд и унижение, но он перестарался. В Предисловие о незрелости он объясняет, что поднялся на вершину не благодаря усилиям , а благодаря “притяжению”, и рассказывает историю, чтобы подчеркнуть свою точку зрения: как один мой коллега-клерк заметил, что каждый молодой человек думает, что он станет великим человеком. “По-настоящему скромный юноша, этот

банальность не возымела бы никакого эффекта. Это так сильно потрясло меня , что я вдруг осознал: я никогда не думал, что стану великим человеком, просто потому, что всегда воспринимал это как нечто само собой разумеющееся.’ Это вполне может быть правдой; постоянное общение с Ли стало для Шоу примером естественно достигнутого возвышения. Но для полноты картины нужно принять во внимание его признание: “… Я был болезненно застенчив и просто боялся принимать приглашения, в результате чего очень скоро перестал их получать”. “Умные, отзывчивые женщины могут с первого взгляда догадаться, что Я был смертельно застенчив, но люди, которые не могли видеть меня насквозь… вполне могли счесть меня невыносимым, агрессивным и наглым.’ Но главная цель личности Джи-би-Эса состояла в том, чтобы не дать людям увидеть его насквозь, создать впечатление, что он неуязвим и упруг, как твердый резиновый мяч. Поскольку ему было сорок лет, когда он добился признания, его собственная версия его развития казалась современникам достаточно правдоподобной . Это настолько сильно повлияло на них, что его стали считать своего рода монстром. Беатрис Уэбб назвала его “волшебником”; Йейтс сравнил его со швейной машинкой; Уэллс назвал его разум “хаосом ясных идей”. Все это сводилось к одному: он был недочеловеком, уродом.

Таким образом, факты, по-видимому, указывают на то, что молодой Шоу был от природы застенчив и замкнут, и что у него развился персонаж по имени Джи-би-Эс, который в конечном итоге стал его Франкеном монстром Стайна и главной причиной падения его репутации. По-моему, именно Эрик Бентли указал на то, что Шоу умер разочарованным человеком. Шоу однажды

сказал: “Я решил все главные проблемы нашего времени, а люди все еще продолжают считать их нерешенными’. Это отсутствие реального, активного влияния — такого, какое было у Ибсена или Толстого — может быть причиной появления монстра Джи-би-Эс.

Но это только половина истории. Разработка Шоу - почти идеальный пример концепции, которую я придумал в другом месте: * трюк с веревкой. Ее отправной точкой является признание Ницше о том, что “великий человек - это актер, играющий свои собственные идеалы’. Иными словами, великий человек становится великим, создавая воображаемый образ самого себя, а затем “действуя в соответствии” с ним. Но в традиционном экзистенциалистском мышлении такого рода “действия” - это другое название самообмана, сартровского

“За пределами аутсайдера”, Приложение 2.

это “моветон”, который может привести только к недостоверности. Такая точка зрения противоречит фактам. Все величие — и, безусловно, все художественное величие — достигается благодаря творческому самовосприятию. Человек подбрасывает в воздух веревку — некое представление о своем внутреннем существе и предназначении - и затем взбирается по ней, подобно индусскому факиру. Согласно Сартру, по веревке невозможно взобраться, потому что это чистый самообман и не имеет объективной поддержки. Но точка зрения Сартра, которую также можно найти у Кьеркегора и Хайдеггера, основана на неверном представлении понимание природы воображения и неспособность понять его силу. По веревке можно взобраться наверх. Уолтер Митти в романе Тербера - символ этого заблуждения; грандиозные мечты Митти отделяют его от реальности, делают неспособным к достижениям. Альтернативная точка зрения — трюк с веревкой — выражена Шоу в Назад к Мафусаилу”, “змей сказал, что те, у кого хватит сил поверить в это, могут воплотить в жизнь любую мечту”.

Трюк с веревкой предполагает акт выбора. Самое интересное в Шоу то, что он сделал свой выбор так поздно. Решение стать писателем, по-видимому, было принято им довольно случайно после того, как он приехал в Лондон. Во время пребывания в Дублине он подумывал о том, чтобы стать художником и

музыкантом. Еще раньше его амбиции , по-видимому, были связаны с мечами и сражениями; он упоминает , что ему снились сны наяву, в которых он видел себя Д'Артаньяном и Роб Роем. Возможно, у него также была какая-то смутная идея стать актером, поскольку он говорит о своем восхищении актером старой героической школы по имени Барри Салливан, чьи "сценические драки… неотразимо привлекали такого юного зрителя, как я". Я помню один восхитительный вечер, когда двухдюймовый меч Макбета… отломился и просвистел над головами съежившейся публики… чтобы глубоко вонзиться в переднюю часть бельэтажа'. Россет посвящает несколько страниц в "Шоу из Дублина" описанию детских фантазий Шоу — о том, что он был сыном герцога, лишенным наследства, Волшебник Алнашар и так далее.*

Россет, как и большинство биографов Шоу, включая Эрвина и Пирсона, похоже, понятия не имеет, кем был Алнашар. Его можно найти в арабском Ночи, в фильме 'Пятый брат цирюльника'. Альнашар получает в наследство сто сребреников и вкладывает их в стеклянную посуду, на продаже которой он предполагает сколотить состояние. Он мечтает об огромном богатстве и женитьбе на дочери визиря, которую отвергает ногой и случайно опрокидывает корзину со всей своей стеклянной посудой: он символизирует опасность пересчета цыплят до того, как они вылупятся.

В

20 БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

Некоторые наиболее интересные высказывания Бернарда Шоу о вопрос мечтательность в его высказывания о Алджернон Сидни Поттс, в крупных Барбара предисловие. Поттс - герой романа Чарльза Левера “Поездка на целый день”, романа всей жизни. “[“Поездка на целый день” была опубликована Чарльзом Диккенсом в журнале “Домашнее хозяйство” Слова, и оказались настолько странными на вкус публики, что Диккенс нажал на рычаг, чтобы покончить с этим поскорее. Я читал отрывки из этого романа, когда был ребенком, и он произвел на меня неизгладимое впечатление. Герой был очень романтичным, он пытался жить храбро, по-рыцарски и мощно, руководствуясь простым романтическим воображением. без мужества, без средств, без знаний, без умения, без чего-либо реального, кроме своих телесных желаний. Даже в детстве я находил в неудачных столкновениях этого бедняги с фактами жизни то пронзительное качество, которого не хватало романтической литературе.’ - В чем же тогда новизна рассказа Левера? Отчасти, я думаю, в новом серьезном подходе к болезни Поттса. Раньше контраст между безумием и здравомыслием считался комичным. … В рассказе Левера происходит настоящая перемена отношения. К Поттсу нельзя относиться снисходительно: он никогда не завоевывал нашего расположения, как Дон Кихот или Пиквик… Но мы не смеем смеяться над ним, потому что каким-то образом узнаем в нем самих себя. Поттс… .Его автор не бросает камень в существо иного, низшего порядка, а делает признание, в результате которого камень попадает прямо в совесть каждого из нас. …’

Большинство биографов Шоу упоминают о его долге перед Левером, но , похоже, никто из них не читал эту книгу. Я прочитал ее несколько лет назад, потому что являюсь поклонником других романов Левера, легких, анекдотичных и, к сожалению, забытых сегодня. Дневная Поездка, на самом деле, совсем не похожа на набросок ее сюжета, предложенный в Предисловие майора Барбары. Начнем с того, что нет никаких доказательств того, что Левер сократил ее, потому что она была непопулярна; она такая же длинная, как и другие его романы. Но, что более важно, здесь нет никаких признаков “серьезности в борьбе с болезнью Поттса”, которую заметил Шоу. Это легкий романтический роман в плутовском жанре, с обычным счастливым концом. Это также попытка сделать комедию из темы, которую Стендаль уже трагически трактовал в своих

произведениях. Румяна и нуар. Элджернон Сидни Поттс - сын состоятельного человека. Дублинский аптекарь, отец которого хочет, чтобы он возглавил его бизнес. Но он также обожает немецкие романтические романы.

и однажды он решает уйти из дома в поисках приключений. Звучит так, будто Левер намеревается создать своего рода Дон Кихота девятнадцатого века, но его намерения не столь серьезны. Он писатель-романтик, который знает, что его читателям нравится отождествлять себя с героем. Так что, на самом деле, Алджернон Сидни Поттс проводит время довольно комфортно и забавно. Он хочет, чтобы его принимали за какого-нибудь романтического героя или, по крайней мере, за аристократа. И почти сразу же он встречает группу спортсменов-аристократов , которые принимают его за одного из них. Начинается комедия: он проигрывает в карты наемную клячу и отправляется по ее следу через всю Англию и континент; оказывается вовлеченным в ряд абсурдных приключений. турес, и деспотичная старая леди принимает его за сына герцога . Ситуации комичны, но рассказчик - Поттс, и он никогда не теряет своего достоинства и серьезности.

Очевидно, неверно говорить, что Поттс никогда не завоевывал нашего расположения, как Дон Кихот или Пиквик. Автор явно на его стороне, а после нескольких глав и читатель тоже. В связи с чем возникает вопрос: как Шоу пришел к неправильному пониманию книги? Неужели он действительно думал, что Левер написал роман об отрыве Поттса от реальности, что-то вроде ирландской “Мадам Бовари”? Это маловероятно. Он был слишком хорошим критиком.

Нет, гораздо более вероятным объяснением является то, что критические способности Шоу были искажены его самоидентификацией с Поттсом. Шоу также чувствовал, что родился не в том месте в жизни, что он был прирожденным аристократом в семье “неудачников’. Как и Поттс, он чувствовал, что будущее таит в себе огромные, но туманные перспективы. Он, должно быть, испытывал определенную симпатию к Поттсу, когда тот протестовал: “Человека, который берет в долг, никогда не назовут мошенником, пока его неспособность расплатиться с ним не будет доказана ясно и безоговорочно; но тот , кто идет на

сделку по зову сердца, чтобы получить определенный приз или достичь цели, которую он должен выполнить. определенная цель становится посмешищем и насмешкой для всех, чьи скромные способности представляют такое стремление как невозможное". И эта фраза указывает на основную тему романа — и на причину, по которой Шоу счел его запоминающимся. 'Помолвка со своим собственным сердцем, чтобы получить определенный приз…." Но какой приз? Все дело в Поттсе, как и в Уолтере Митти, в том, что его мечты наяву из тех, что с трудом поддаются воплощению в виде определенных целей. У него просто есть внутреннее убеждение , что он важная персона. И под этой комедией скрывается

*

22 БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

Левер задает вопрос: можем ли мы определенно утверждать, что это неправда? Становимся ли мы на сторону “мира” и смеемся ли над Поттсом , потому что он лжец и позер? Мы можем это сделать; автор оставляет нам эту альтернативу. Но Шоу прав, когда говорит, что автор делает признание; Левер на стороне Поттса. По сути, он говорит: внешность может быть против него; может вообще не быть никаких доказательств того, что Поттс - нечто большее, чем мечтающий аптекарь; и все же Поттс может быть прав, а мир неправ.

И вот почему “история о дневной поездке и романтике жизни в Поттс (претендующий на союз с Поццо ди Борго) привлек меня и очаровал как нечто странное и значительное, хотя я уже все знал об Альнашаре, Дон Кихоте и Симоне Тэппертит и многие другие романтические герои, осмеянные реальностью”. Потому что в этом жизненно важном отношении Поттс отличается от Алнашара, Дон Кихота и Саймона Тэппертита; его автор на его стороне, а не на стороне мира. Со времен Поттса в художественной литературе появилось гораздо больше мечтателей-комиков, включая Киппса, героя Олдос Хаксли, Уолтер Митти в исполнении Тербера и Счастливчик Джим в исполнении Эмиса. (Даже мистер Блум из “Улисса” мог бы подойти под это определение.) Поттс остается единственным, чей автор понял “трюк с веревкой”, что “каждая мечта может воплотиться в жизнь по желанию того, кто достаточно силен, чтобы в нее поверить”. Поттс “пронзителен”, потому что ни он, ни его автор не были достаточно сильны, чтобы воплотить мечты в жизнь. (Левер был веселым, покладистым ирландским врачом, который стал британским Консулом в Специи и написал множество своих романов, чтобы расплатиться с карточными долгами.) Но такая возможность существует, и она лежит в основе комедии “Однодневной поездки”. Шоу взял это на заметку и со временем воплотил мечту в жизнь.

Шоу поступил на работу в контору земельного агента Юниака Таунсенда , когда ему было пятнадцать, и проработал там пять лет, доставив немалое удовлетворение своему работодателю. Это может показаться неожиданным. особенно после того, как Шоу признался, что ему не нравится эта работа. ‘Итак, взгляните на

меня, двадцатилетнего, обучающегося бизнесу , на профессию, которую я ненавидел так же искренне, как любой здравомыслящий человек позволяет себе ненавидеть все, от чего он не может избавиться". Несмотря на это, когда кассир скрылся, Шоу получил эту работу

в качестве промежуточного звена, и оказался настолько успешным, что его работодатели перестали искать ему замену. Но есть два фактора , которые следует учитывать, объясняя эффективность Шоу. Одна из них заключается в том, что офис дублинского земельного агентства 1870—х годов не был бы неприятным местом для интеллигентного юноши со смутными художественными амбициями; нагрузка на работе была невелика, и Шоу проводил много времени вне офиса, собирая арендную плату - опыт, который он позже использовал в своей первой работе. играй. Вторым — и более важным — было выступление отца Шоу, призванное подстегнуть праздных от природы учеников. тайс. В глазах своей семьи Джордж Карр Шоу был неудачником и пьяницей, который с каждым годом становился все беднее. Его сыну, возможно , и не нравился бизнес, но еще больше ему не нравилась идея быть похожим на своего отца. В отличие от Ли, Джордж Карр Шоу был никем. И когда в 1873 году Ли решил переехать в Лондон, миссис Шоу сочла жизнь с этим ничтожеством невыносимой и последовала за Ли, забрав с собой двух дочерей. По словам Шоу, "мы , как и она сама, не понимали, что она никогда не вернется и что, за исключением нескольких дней, когда мой отец, впервые в жизни взяв небольшой отпуск, насколько я знаю, приехал навестить нас в В Лондоне она больше никогда не встретится с ним. Семейные конфликты случались бы редко, если бы поначалу они не представлялись временными передышками .' Мебель на Хэтч-стрит была продана, за исключением пианино, и Шоу с отцом переехали в дом поменьше через девять месяцев после ее отъезда. В течение следующих двух лет миссис Шоу несколько раз приезжала в Дублин, чтобы убедиться, что у них все в порядке. Она жила в доме на Виктория-Гроув (ныне Незертон Сады), недалеко от Олд-Бромптон-роуд. Она была в неплохом положении. Она получила доход от наследства в размере 1500 фунтов стерлингов, и Джордж Карр Шоу присылал ей фунт в неделю.

В "Доме без музыки" Шоу научился играть на фортепиано, и его

первым упражнением стала увертюра к “Дон Жуану”. Будущее , должно быть, представлялось ему удручающим. Он был молодым человеком без образования, и его единственной перспективой, казалось, была работа бухгалтером. ‘По сей день мое сентиментальное отношение к Ирландии не распространяется на столицу. Я не в восторге от неудач, бедности, безвестности и остракизма и презрения, которые они подразумевают’. Когда Ли и его мать жили в Лондоне, Дублин, должно быть, казался достаточно пустынным. Джеймс Джойс в своем “Улиссе ” описал это с такой безжалостной точностью, что книга едва ли

сносная жизнь, которую Дублин предлагает своим молодым людям, или, если вы предпочитаете сказать по-другому, то, что его молодые люди предлагают Дублину. … В некоторых тщетных насмешек и в умалении, что смущает благородные и серьезные с базой и нелепо кажется, свойственны в Дублин… .' и Ларри Дойл звучит одинаково примечание в Евангелии от Иоанна Другие острове быка'. И все это время раздается ужасный, бессмысленный, озорной смех. Когда вы молоды, вы испытываете меняетесь напитками с другими молодыми людьми; и вы обмениваетесь с ними мерзкими историями; и поскольку вы слишком бесполезны, чтобы быть в состоянии помочь или подбодрить их, вы подтруниваете над ними за то, что они не делают того, на что вы не осмеливаетесь сами. И все это время вы смеетесь! смейтесь! смейтесь! вечные насмешки, вечная зависть, вечная глупость, вечное обрастание грязью и унижение. Все это объясняет, почему Шоу отказался от повышения заработной платы и решил присоединиться к своей матери в Лондон и почему тридцать лет спустя, когда он вернулся в Ирландию, "странное нежелание возвращаться по своим следам заставило меня высадиться на юге и проникнуть в Дублин через черный ход из Мита". Запах неудачи был слишком силен.

Итак, в возрасте девятнадцати и трех четвертей лет Шоу собрал дорожную сумку, сел на пароход "Северная стена" и на следующее утро сошел с поезда в Юстоне, где, услышав крик носильщика с довольно странным для меня акцентом (я почти никогда раньше не слышал, чтобы произносилось "н"), он сказал:, "Как ты себя чувствуешь?" что я правильно истолковал как "Извозчик или четырехколесный экипаж?" Я побоялся сказать "извозчик", потому что никогда в нем не ездил и не был уверен, что знаю, как туда сесть. Итак, я торжественно проехал в "гроулере" по улицам, названия которых были знакомы мне по рассказам Диккенса, по весеннему прекрасному Лондону….'

2. ДОЛГОЕ УЧЕНИЧЕСТВО

Лондон, в который застенчивый безбородый юноша прибыл в 1876 году очень напоминал ‘Лондон при газовых фонарях’ Шерлока Холмса. Диккенса не было в живых всего пять лет, а большинство великих Литературные деятели викторианской эпохи были еще живы — Рескин, Карлейль, Нью-Йорк человек, Теннисон, Браунинг, Троллоп, Джордж Элиот. Но было бы ошибкой думать об этом в терминах Скруджа и Шерлока Холмс. Европа мчится на предельной скорости в сторону XX века. Знаковое событие состоялось в 1856 году Рождения шоу. В течение трех лет продолжалась Крымская война между Россией и “союзниками”, и ее центром был Севастополь, где огромные каменные форты угрожали военным кораблям Англии, Франции, Турции и Сардинии. (Молодой офицер по имени Толстой сделал свой первый литературный успех, описывая жизнь в гарнизон.) Казалось патовой. Но Наполеон III был лишен три небольших корабля на уровне ватерлинии и накрыл их доспехи покрытие. Они были настолько тяжелыми, что их двигатели могли двигать их со скоростью не более двух миль в час — их пришлось отбуксировать в Черное море. Эти странные на вид монстры покинули союзный флот — к удивлению руководство русских — и с трудом продвигалось к фортам. Это было похоже на самоубийство. Русские орудия били по ним. Но корабли прошли мимо, не тронутые. Они остановились, и двигатели заглохли. А затем в течение шести часов они обстреливали форты, пока от них не остались одни груды обломков. Крымская война закончилась, и началась современная эпоха.

Десять лет спустя Альфред Нобель изобрел динамит, а Эдисон и Белл одновременно изобрели телефон. В году

БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

Шоу приехал в Лондон, когда Эдисон обдумывал идею записи звука на вращающийся цилиндр, и через двенадцать месяцев на свет появился фонограф. Всего через два года появилось электрическое освещение; эпоха газовых фонарей закончилась.

Таким образом, эпоха, в которую родился Шоу, не была стабильным, солидным викторианским периодом, который нам

нравится представлять; это был такой же век неопределенности и перемен, как Англия Шекспира или наша собственная космическая эра. “Происхождение видов” Дарвина было опубликовано, когда Шоу было три года, и когда он приехал в Лондон, священнослужители все еще горячо спорили против идеи о том, что человек произошел от обезьяны. (Дарвин никогда этого не говорил; но в 1876 году это все еще обсуждалось). трактуется как основное утверждение дарвинизма.) Первый том Карла Маркса “Капитал” Маркса появился, когда Шоу было одиннадцать лет, и когда он приехал в Лондон, Маркс был забытым человеком, живущим в Мэйте лэнд-Парк-роуд, Хэмпстед.

Миссис Шоу жила со своей старшей дочерью Люси неподалеку от Фулхэм-роуд, которая все еще оставалась полузаселенным районом. Другая дочь, Агнес (“Яппи”), умерла в начале того же года от туберкулеза кулозис, в Вентноре, на острове Уайт. Ее смерть, по крайней мере, облегчила финансовое бремя семьи, и теперь Шоу предложил снова увеличить его. Люси, которая только начинала карьеру на сцене, относилась к своему брату без особой привязанности, и , если судить по портретам актрис в его романах, его чувства к ней были столь же прохладными. Миссис Шоу сводила концы с концами, обучая пению, и Шоу позже напишет: “Я не бросался в борьбу за жизнь сам: я втянул в это свою мать”. Но это преувеличение; Шоу должен был получить свою часть наследства, полученного от деда его матери, Уиткрофта, капитал которого — 4000 фунтов стерлингов — был разделен между Бесси Шоу и ее братом Уолтером. Ее доля могла быть “реализована постепенно, по мере того как трое ее детей достигали совершеннолетия”. Доля Шоу, несомненно , была очень мала; автобиографический герой его первого романа получает 40 фунтов стерлингов в год в качестве процентов с “маминых 800 фунтов стерлингов’. Но в 1876 году средняя зарплата торговца составляла десять шиллингов в неделю (пинта пива стоила пенни), а основной доход семьи Шоу — чуть более 130 фунтов стерлингов в год, не считая заработков миссис Шоу как учительницы пения или Заработка Люси как актрисы должно было хватить на жизнь троих человек, даже в Лондоне. И в течение своего первого года в Лондоне Шоу фактически зарабатывал на жизнь своим пером.

статьи-призраки для Ли, для издания The Hornet, по гинее за

каждую. Счета Шоу показывают, что в течение трех месяцев в начале 1877 года ему платили 19 фунтов 9 шиллингов в неделю — больше фунта в неделю.

Следующее десятилетие, с двадцатого по тридцатый год жизни Шоу, в некотором смысле стало самым важным в его жизни. И документировано оно почти так же плохо, как и его подростковый возраст. Его биографы обходятся общими фразами о его бедности и обычно умудряются противоречить друг другу: Пирсон утверждает, что Шоу “почти не высовывал носа за пределы Лондона”, а Хендерсон упоминает, что ему пришлось уехать в деревню, чтобы спокойно писать.

Это абсурдная ситуация, поскольку очевидно, что третье десятилетие жизни любого человека имеет первостепенное значение, а в случае писателя оно обычно имеет решающее значение. Китс, Шелли и Руперт Брук умерли , не дожив до тридцати. Мильтон написал все главные поэмы , предшествовавшие “Потерянному раю”; Диккенс написал все книги, благодаря которым он наиболее известен; Байрону к тому времени почти нечего было написать. Взгляните на почти любую стандартную биографию литературного деятеля и обратите внимание, сколько места отведено третьему десятилетию, а затем сравните с любой биографией Шоу. У Пирсона меньше двадцати страниц из 422; даже у Дж. Перси Смит, чей “Нераскаявшийся пилигрим” является исследованием творчества Шоу. мент посвящает этому значительно меньше трети своей книги.

Литературное обучение Шоу было очень долгим, одним из самых продолжительных в истории; его нельзя было назвать по-настоящему начинающим до тех пор, пока ему не исполнилось тридцать пять лет — в год публикации “квинтэссенции ихсенизма”. Среди его современников только Арнольд Беннетт начал так поздно. Через десять лет после того, как он приехал в Лондон, должно быть, был самым медлительным городом в его жизни, но отмахнуться от них на нескольких страницах - значит полностью упустить Шоу из виду. И чтобы по-настоящему понять их важность, биографу потребовалось бы посвятить им половину своего тома. Здесь это невозможно из-за недостатка документации, но я предлагаю рассмотреть их как можно полнее.

Что мы знаем о характере Шоу до того, как он пришел в Лондон? Начнем с того, что это противоречит общепринятым

представлениям.

он был любящим человеком. Это вывод из двух известных фактов: что его мать не питала к нему особо глубоких чувств и что он обожал свою мать. “Я никогда не знал любви, когда был ребенком”, - сказал он Эллен Терри. “Моя мать была так разочарована в моем отце, что сосредоточила всю свою заботу на моей младшей сестре, а меня оставила на произвол судьбы’. Перси Смит убедительно доказал, что он не только боготворил свою мать, но и что все женщины в его пьесах, начиная с “Кандиды”, являются матерями. Шоу не делал большой трагедии из отсутствия материнской привязанности (Заявление Хендерсона о том, что он был “постоянно озлоблен” этим, не имеет под собой никаких оснований), но это, безусловно, нужно принимать во внимание, пытаясь понять его личность в девятнадцать лет.

Я бы предположил, что можно утверждать, что точно так же, как избыток материнской любви может вызвать гомосексуалистические наклонности у талантливых сыновей, так и определенный недостаток — при условии, что он не слишком заметен — может вызвать противоположный эффект: интеллектуальность, энтузиазм к идеям. Отношения Уэллса с матерью были удивительно похожи на отношения Шоу с Бесси Шоу. Другие имена, которые приходят на ум в этой связи это Рассел, Уайтхед, Эйнштейн, Бетховен, Шелли и Джойс. И это наводит на мысль еще об одном моменте, который имеет отношение к Шоу. Большинство имен, упомянутых выше, впервые открыли для себя интеллектуальную страсть к науке, даже Шелли. Наука - это воплощение “интеллектуальной страсти”, идеальное место для расширения интеллектуальных возможностей. Как только такая цель достигнута, становится возможным подлинное личностное развитие. В случае Шоу такого внимания не уделялось, пока он не открыл для себя социализм, когда ему было под тридцать. Это может объяснить его чрезвычайно длительный период ‘незрелости’.

Литературные амбиции Шоу, возможно, пробудила его дружба с банковским клерком по имени Мэтью Эдвард Макналти, которого он знал со школьных лет. Решение Макналти стать писателем позже побудило его написать три романа об ирландском крестьянине.

— были сняты довольно рано, и в подростковом возрасте Шоу

появился Энти считал Макналти человеком, который, возможно, обладает литературным гением. (Кстати, Макналти был влюблен в Люси и в какой-то момент сделал ей предложение.) В подростковом возрасте Шоу был довольно неуклюжим литературным любителем. В письме, написанном Люси , когда ему было семнадцать, едва ли можно найти признаки гениальности или даже обычной способности расставлять знаки препинания:

“С сожалением должен сказать, что я прочитал ваше письмо. Я воспользуюсь

прошу вас больше так не поступать, потому что вы действительно достойны своих родителей в том, что касается многословия и гораздо более личного характера. Ваши замечания в высшей степени оскорбительны. Оставьте мой нос в покое, лучше бутылка , чем пион. Хозяйка упомянула, что у кошки чесотка, как и у Пэдди ? У нее совсем нет шерсти на голове, что только усугубляет ее и без того привлекательный внешний вид….’

Год спустя, в письме к своей матери, стиль стал менее неуклюжим и претенциозным, хотя, возможно, это произошло из-за того, что Шоу был втянут в семейную ссору между его матерью и сестрой. (По какой-то причине Люси подверглась критике со стороны Ванделера Ли и импресарио по имени майор И. Карпентер, а также со стороны ее матери.)

“Я рассказала [Люси] все! Все! ВСЕ! Я надеюсь, вы не поймете этого, когда она вернется в материнское лоно. Я надеюсь, вы еще не поняли этого . Я надеюсь , что при чтении этих слов с ваших губ непроизвольно не сорвется ни одно ругательство. Я знаю, что ты будешь любить меня так, как никогда раньше, за мое прямолинейное поведение. Я чувствую , что даже сейчас тебе хочется поцеловать меня.’

Судя по ранним письмам Шоу к своей семье, можно с уверенностью предположить, что такая многословная манера говорить была частью семейного ритуала. На этом основан зрелый стиль Шавиана: “Мой дорогой Тави, твоя благочестивая английская привычка смотреть на мир как на моральный спортзал, построенный специально для того, чтобы закалять твой

характер, иногда заставляет тебя думать о своих собственных проклятых принципах, когда тебе следовало бы думать о нуждах других людей'. Или саркастическая реплика леди Бритомарт Андершафт: "Нет , с тех пор, как она была маленьким ребенком, Чарльз, ты выражаешься об этом с той элегантностью дикции и утонченностью мышления, которые, кажется, никогда тебя не покидают". Можно представить, что подобное предложение прозвучало в адрес Шоу-старший вошел, слегка пошатываясь. Для Шоу было бы естественно подхватить эту довольно литературную, интимную тему. знакомьтесь с манерой говорить и старайтесь ее улучшить. Также естественно, что большинство его ранних попыток потерпели неудачу. Его первая опубликованная работа - письмо в дублинскую газету, написанное, когда ему было девятнадцать, в котором он критически отзывался о проповедниках "горячего евангелия" Муди и Сэнки. Он выражает сомнение в том, что размер аудитории свидетельствует о религиозном возрождении: " Преобладающим было любопытство, вызванное высокой репутацией евангелистов и широко распространенными историями о кратком изложении

уничтожение в результате эпилепсии и других причин скептиков, которые открыто заявляли о своих сомнениях в божественной миссии мистера Муди.' "Неразумный ум людей слишком склонен связывать белый галстук с унылой церковной службой, увенчанной проповедью банальностей, и скорее оценит "дар красноречия", обладание которым никто не станет отрицать у мистера Муди, чем апостольскую преемственность", — говорится в заявлении. чего ему не хватает.

'Что касается воздействия пробуждения на отдельных людей, я могу упомянуть, что оно имеет тенденцию делать их крайне нежелательными членами общества и побуждает их необращенных друзей желать скорейшей реакции, которая либо вскоре наступает, либо возрожденный медленно возвращается в свое прежнее затуманенное состояние по мере того, как эффект ослабевает. . …'

Вряд ли это можно назвать блестящей прозой. Диккенс, безусловно, один из худших стилистов в английском языке, и ему есть за что ответить . Любой писатель, переживший период Диккенса , вспоминает об этом с содроганием от смущения, вспоминая мучительные часы, потраченные на то, чтобы придать фразам нужную степень юмора или недосказанности. Я опираюсь на свой опыт, когда говорю, что это приводит к мощной реакции отвращения к себе. А отвращение к себе, если оно продолжается достаточно долго, приводит к определенным последствиям - к бегству ухудшается физическое состояние и возникает ощущение, что на самом деле ничто не стоит затраченных усилий. Перси Смит, изучавший неопубликованные письма и дневники Шоу в Британском музее, делает следующие интересные наблюдения:

'Мало что напоминает обедневшего, но самодостаточного и целеустремленного отшельника, который отвернулся от общества и ежедневно прокладывает себе путь вдоль полок в читальном зале Британского музея. …То, что показывают записи, менее впечатляет… молодой человек с необычными способностями и большим обаянием, который просто не знает , чем себя занять [курсив мой]… .На протяжении всего этого периода мы видим в нем человека с почти ипохондрической заботой о своем здоровье, эксцентричного в питании и нерегулярных привычках, подверженного бесконечным простудам, невралгия, головные

боли, зубная боль и общая депрессия. … [Он] ведет бесконечную борьбу с физической ленью с помощью будильников… Несмотря на свои привычки, он испытывает почти невротическую зависимость от общества, особенно от общества женщин… [стр. 25].'

Дневники, на которые ссылается Смит, датируются 1885 годом, когда Шоу

длилось двадцать девять лет. Таким образом, не может быть никаких сомнений в том, что все , что сказано в предыдущем абзаце, относится и к предыдущим девяти годам. Ученичество было долгим и скучным и в течение очень долгого времени не приносило абсолютно никаких результатов. Через год после своего приезда в Лондон он написал рекомендательное письмо из 10 000 слов одному (предположительно умело) воображаемый ребенок, Доротея, 'практическая система нравственного воспитания женщин'. Стиль по-прежнему строгий, а советы отнюдь не такие революционные, как можно было бы ожидать от Шоу. Хотя Доротее говорят, что она никогда не должна слушать религиозные наставления и что школьные учительницы - заклятые враги, ей также советуют быть вежливой и терпеливой, выполнять свой долг и избегать гордыни и тщеславия. А в одном абзаце выражено разочарование, которое странно звучит в устах Шоу:

"Возможно, вас это удивит, но в мире нет такого понятия, как удовлетворенность ". Вы не должны слишком доверять взрослым людям. Они всегда притворяются, что они лучше, чем есть на самом деле. Тетя Табита на самом деле несчастлива. Она несчастлива , потому что не замужем. Если бы она была замужем, она бы хотела снова стать одинокой. Ваш крестный папа всегда мечтает о большем количестве денег. Признаюсь вам, я недоволен' (стр. 30).

У него были причины быть недовольным. Проведя месяц в Вентноре на острове Уайт, куда он отправился навестить могилу Яппи, он вернулся в Лондон и безуспешно пытался найти работу клерка. Он даже прослушал курсы повышения квалификации по акцизному делу, намереваясь стать государственным служащим, но, по-видимому, отказался от этой идеи. Люси назвала его

тунеядцем и посоветовала их матери вышвырнуть его из дома. Затем, к счастью, Ли смог предложить ему работу над музыкальными статьями для The Hornet, и это продолжалось год. Шоу также играл на пианино на некоторых общественных мероприятиях Ли и, таким образом, приобрел хорошее знакомство с английским обществом. Живопись по-прежнему оставалась одним из его главных увлечений, и он проводил много времени в Национальной галерее. Но в целом это , должно быть, была скучная, приводящая к разочарованиям жизнь, и это было бы это неизбежно приводит к “бесконечным простудам, невралгиям, головным и зубным болям и общей депрессии”. Он даже не думал о написании романов , пока не прожил в Лондоне два года. Затем, в 1878 году, он задумал работу под названием “Бумаги Легга”; дальше набросков дело не продвинулось , хотя некоторые материалы, по—видимому, превратились в короткий рассказ. “Чудесная месть” (1885). Можно догадаться

32 БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ

почему он отказался от имен некоторых персонажей: Эпаминондас Джентлфлауэр, Ньюкасл Легг, Юпитер Бидлби; очевидно, что это была еще одна попытка в стиле Диккенса. Книга “Незрелость”, основанная на автобиографических материалах, была написана в марте 1879 года, почти через три года после его приезда в Лондон. The Hornet нанимают издание прекратилось в 1877 году; по словам Шоу, его критика была настолько резкой, что владелец уволил Ли (под чьим именем они выходили), Ли стал “одним из самых непопулярных людей в Лондоне”; вскоре после этого прекратила свое существование и сама газета. В течение следующих двух лет он не пытался найти работу и ничего особенного не делал, кроме, по его собственным словам, чтения Шелли, изучи контрапункт и напиши несколько неудачных статей. Собственные комментарии Шоу об этом периоде достаточно откровенны , признавая его застенчивость и неуклюжесть, но они фундаментальны. ментально вводящие в заблуждение, поскольку они не упоминают об “обло-мовстве”, нервной депрессии и чувстве поражения и бессмысленности в Дневниках обнаружилась незначительность. “Меня пригласили навестить Лоусонов, которые жили дома на Чейни-Уок, каждое воскресенье вечером. Я испытывал такие муки застенчивости, что иногда по двадцать минут или больше расхаживал взад и вперед по набережной , прежде чем решался постучать в дверь: на самом деле, мне следовало бы совсем забыть об этом и поспешить домой, спрашивая себя, какой смысл мучить себя, когда так легко убежать, если я… если бы я инстинктивно не осознавал, что никогда не должен позволять себе ничего подобного, если я когда-либо намеревался что-то сделать в этом мире. Немногие люди в юности страдали больше, чем я , из-за простой трусости или испытывали больший стыд за это. Я уклонялся и прятался всякий раз, когда опасность, реальная или воображаемая, была такой, что У меня не было жизненной заинтересованности в том, чтобы встретиться с ним лицом к лицу, но когда на карту был поставлен такой интерес, я шел напролом и соответственно страдал. Хуже всего было то, что, появившись в гостиной Лоусонов , я не воззвал к добродушию компании, как простительно и даже подобающе застенчивый новичок. Тогда я не рассчитал время для начала. Шавианская нота к любой гармонии, и я не сомневаюсь, что Лоусоны сочли меня диссонирующим, грубо самоуверенным и невыносимым.’ Афоризм, который звучит в первой пьесе Фанни, звучит так, как будто он был написан в

этот период: “Нельзя научиться кататься на коньках, не выставив себя дураком. Лед жизни скользкий’. Но то, как она это делает. Шоу выражает это так: “Тогда я не настроил шавианскую ноту на

“любая гармония” — каким-то образом отрицает то, что он признает. Когда У.Б. Йейтс признает то же самое, это звучит как-то более честно:

“Какая разница, если я проживу все это еще раз?

Обеспечить этот тяжкий труд взросления;

Позор отрочества; страдания Превращения отрочества в мужчину;

Незавершенный мужчина и его боль

Столкновение лицом к лицу с собственной неуклюжестью;’

Или:

‘ То, что было сказано или сделано много лет назад,

Или то, чего я не делал и не говорил Но подумал, что я мог бы сказать или сделать.

Тяготит меня, и ни на день Но кое-что вспоминается.

Моя совесть или мое тщеславие были потрясены.’

Шоу опирается на свои собственные признания как на знание задним числом, понимание, которое приходит в ретроспективе:

‘Когда молодой человек ничего не достиг и ничего не делает, и когда он, очевидно, настолько беден, что ему следовало бы делать что-то очень энергично, это скорее попытка найти в нем авторитет в разговоре и равенство в выражениях который только заметный успех и выдающиеся способности могли сделать подходящим. И все же именно это делают, совершенно неосознанно, молодые люди, в которых заложен потенциал успеха и способностей… . Правда в том, что все люди находятся в ложном положении в обществе, пока не осознают свои возможности и не навязывают их своим соседям. Их мучает постоянный недостаток в самих себе, и в то же время они

раздражают других постоянным переутомлением. Этот разлад может быть разрешен только признанным успехом или неудачей; каждый чувствует себя не в своей тарелке, пока не найдет свое естественное место, будь то выше или ниже своего места рождения.' И далее в том же предисловии: "Когда мне пришлось перейти из области воображения в область реальности, я все еще чувствовал себя неуютно . Я был вне общества, вне политики, вне спорта, вне Церкви. Если бы этот термин был изобретен тогда, меня назвали бы Полным аутсайдером". Но суть в том, что

J

БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

Аутсайдер — термин, который я позаимствовал у Шоу, — это то, что он не способен ударить себя в грудь и назвать себя Совершенным Аутсайдер. Как только он достигает такого уровня самосознания, он уже перестает быть Аутсайдером. Шоу не переставал быть Аутсайдером, пока ему не перевалило за тридцать пять.

Я подчеркиваю этот момент не потому, что считаю, что приступы мучительного тщеславия Йейтса - это "правильная" позиция, и что То, что Шоу отвергает его незрелость как неуместную, неверно . В этом вопросе я совершенно согласен с Шоу. Если жизнь художника - это борьба за то, чтобы "убежать от личности", полностью погрузиться в нечто, отличное от него самого, то страдания, связанные с незрелостью, не более важны, чем эпидемический паротит и корь, которым подвержены дети. Жизнь - это постоянный акт выбора, и у неуклюжих и незрелых людей больше возможностей для выбора , чем у других людей, поскольку каждое поражение, каждое унижение предполагают альтернативы, которые Шоу испытывал за пределами Лоусонов: игнорировать это и продолжать жить дальше или убежать. В двадцатом веке вошло в моду убегать, а потом подробно писать об этом . Путь Пруста, ведущий к спальне с пробковыми стенками и растущей неряшливости в одежде, в конечном счете был путем поражения, независимо от того, насколько впечатляющей была литература, в которой он описал свою жизнь, полную поражений. ("Поиски" — замечательный роман , потому что в нем описаны другие люди - Шарлюс, Сван, Германт — не из-за своего героя.)

То же самое верно и в отношении Томас Вулф, даже Джойс. Этот вопрос явно поднимается в Шоу в интересном обмене письмами с Генри Джеймсом по поводу романа последнего “Оуэн Уингрейв”, рассказа, который Джеймс превратил в пьесу. В нем рассказывается о молодом пацифисте, который, как ожидается, будет следовать семейной традиции служить в армии; он бросает вызов своим родственникам и противостоит семейному инкубу (который обитает в одной из комнат), а затем умирает от сердечной недостаточности. Шоу пришлось написать Джеймсу о пьесе от имени Театрального общества, и он убедил его переписать ее так, чтобы Оуэн выиграл встречу с призраком. ‘Что нужно для постановки пьесы , так это третий акт в исполнении вашего отца”, - сказал Шоу, который, безусловно, испытывал больше симпатии к религиозному мистику Генри Джеймсу-старшему, чем к его ‘артистичному’ сыну. Шоу сказал, что это ужасный грех - с таким искусством создавать “дом, полный мусора”, выводить героя с факелом в руках, а затем спокойно объявлять, что герой задохнулся в мусоре . Это значит проповедовать трусость, сказал Шоу, и увековечивать-ДОЛГОЕ УЧЕНИЧЕСТВО 35

уничтожило “фатализм, который так ужасно проявился в 1860-х годах по слову Дарвина”. “Людям не нужны от вас произведения искусства, им нужна помощь”, - заключил он. В пространном ответе Джеймс сослался на то, что его воображение “наслаждается, настаивает и неизлечимо живет своей собственной жизнью, гарантией которой является сама эта живость “, и добавил, что пьеса, призванная помочь людям, была бы ‘скорее всего, это… поверхностно и вводит в заблуждение”. Но такого рода призывы к “свободе воображения” - казуистика. Воображение не является “свободным”; если оно пытается оперировать неподходящим материалом, оно перестает работать или теряет большую часть своей силы. Роль воображения в основном ‘компенсаторная’. Тело не может жить и развиваться без пищи, но разум может жить и развиваться без опыта — по крайней мере, без грубого, повторяющегося опыта. опыт, из которого состоит повседневная жизнь. Чем более изобретателен человек, тем более важную роль играет его воображение. Шоу, который знал , что “любую мечту можно воплотить в жизнь”, считал, что поэтическая фантазия Джеймса - это пустая трата жизненно важных способностей. Дело было не в том, что, как предполагает Леон Эдель, бесчувственный в художественном отношении социалист пытался превратить “произведение искусства” в шавианскую комедию. Что касается Шоу, то это

фундаментальный и жизненно важный вопрос , по которому он не согласен с Джеймсом, и точка зрения, которую он отстаивает , является сутью Шоу, самым важным, что он хотел сказать.

Но это рассмотрение раннего лондонского периода творчества Шоу поднимает другой вопрос, который был не менее важен для Шоу. Можно утверждать, что он пережил свое чрезвычайно долгое и обескураживающее ученичество благодаря своему чувству юмора, которое не позволяло ему уделять слишком много внимания своей совести или тщеславию. Не менее важным было его осознание — которое росло по мере того, как он становился старше — своей уникальности, фактически, своей гениальности. Опасность — для его художественного и интеллектуального развития — заключалась в сочетании этих двух факторов. Это видно, например, из письма, которое он написал своей любовнице Флоренс Фарр, когда ему было тридцать шесть лет:

“А теперь послушай меня, безвольная девушка. Когда вы говорите мне, что я лучше всех знаю, кто я такой, я соглашаюсь, но не со смирением, а с гордо поднятой головой, бьющейся о каждую звезду и набивающей на них огромные шишки; так что астрономы в изумлении отворачиваются от своих телескопов. Ростом в локоть и глубиной в сажень, я - самое благородное создание, которое ты встречала в этом обезьяньем лесу, где я нашел тебя заблудившейся…”

Продолжает он рассказывать ей:

36 БЕРНАРД ШОУ! ПЕРЕОЦЕНКА

В этом мире есть два вида гениев. Один из них порождается породой, которая стремится к богоподобному человеку, точно так же, как иногда она стремится к обезьяноподобному. Другой - это просто монстр, появившийся на свет в результате случайного избытка каких-то способностей— музыкальных, мускулистых, даже сексуальных. Гигант по праву относится к этой категории: у него талант к высоте. Так вот , гениальность второго порядка не требует образования; он (или она) делает это сразу и с удовольствием. стремится к своему подвигу, каким бы он ни был, и насмехается над кропотливой практикой. Первый орден считает, что это совсем не так. В тридцать лет оно незрело и, хотя отчаянно нуждается в образовании (будучи не столько ребенком Природы, сколько продвинувшимся в эволюции) , не может найти

ничего, кроме заблуждения, пока не начнет усердно учиться само. Я гений первого порядка, и вы тоже; но я знаю свой порядок и цену, которую должен заплатить за совершенство, в то время как вы всегда апеллируете к опыту второго порядка, чтобы оправдать свое пренебрежение к себе.

‘Вы не правы, что презираете фарсовую комедию. Позвякивая бубенцами на шутовском колпаке, я, подобно Гейне, заставляю людей слушать меня…’

В первом абзаце Шоу использует свой старый прием обезоруживания с помощью преувеличений, как в раннем письме к матери: “Я чувствую, что даже сейчас тебе хочется поцеловать меня…” Во втором он абсолютно серьезен, за исключением того, что включает Флоренс Фарр из его категории ‘богоподобных’ гениев. Он верит каждому своему слову, и в том, что он говорит, есть большая доля правды. тион. ‘Джи-би-Эс” приостановлена; это говорит сам Шоу. В последнем абзаце, по-прежнему считая себя абсолютно серьезным, Дж.Б.С. снова вмешивается, и в результате получается сомнительное утверждение о ценности фарса. Сравнение с Гейне указывает на несостоятельность аргумента. Гейне был одним из величайших немецких поэтов—лириков в том смысле, что поэты—лирики могут быть великими; но если судить о поэзии по мерке эпического величия - Данте, Гете, Мильтона, - то он второстепенный поэт и не принадлежит к числу гениев Шоу первой величины . Второе, как мы помним, происходит из-за ‘случайного избытка некоторых способностей — музыкальных, мышечных, даже сексуальных’. Возможно, он имел в виду Моцарта в качестве музыкального примера (Бакс и Бриттен были бы хорошими примерами среди более поздних композиторов). И если Моцарт подходит, то Гейне, безусловно, подходит.

Шоу паясничает, когда говорит Флоренс Фарр: “Я самое благородное создание, которое вы встречали в этом обезьяньем лесу”, но, с другой стороны, он совершенно серьезен, поскольку он также серьезно относится к тому, что его голова задевает звезды. У него было глубокое и очень сильное осознание своей гениальности и потенциальных возможностей. И если мы будем думать в этих терминах, а не о его реальных достижениях, которые, безусловно, были очень значительными, то становится

ясно, что он был очень далек от реализации своих возможностей. Позже Толстой говорил Шоу, что его легкомыслие поставило под угрозу его репутацию: “Проблема Бога и зла слишком важна, чтобы говорить о ней в шутку. И поэтому я скажу вам откровенно, что заключительные слова вашего письма произвели на меня очень тягостное впечатление: “Предположим, что мир был бы одним из Шутки Господни, неужели вы стали бы меньше стараться, чтобы это была хорошая шутка , а не плохая?” - возможно, это звучит лишено юмора, но интуиция подсказывала Толстому, что к чему. Если рассуждать в терминах достижения имена некоторых великих деятелей девятнадцатого века— Симфонии Бетховена, “Человеческая комедия” Бальзака, “Толстой” “Война и мир”, “Кольцо” Вагнера, “Система” Гегеля — совершенно очевидно , что Шоу не оставил ни одного сравнимого памятника. “Возвращение к Мафусаилу” - великая работа, но если мы спросим, почему она не так бесспорно хороша, как Кольцо Вагнера, ответ заключается в том, что главным козырем Вагнера была мелодия, а Шоу - юмор и некоторые неудачные шутки “Возвращение к Мафусаилу” умаляет его влияние в гораздо большей степени, чем плохая музыка “Ринга”. В своем споре с Джеймсом, Шоу был прав, потому что он был в основе своей более серьезен, чем Джеймс; в своем споре с Толстым Толстой был прав, потому что он был в основе своей более серьезен, чем Шоу. Чувство юмора Шоу сослужило ему хорошую службу во время “долгого ученичества”, но в последующие годы оно стало сомнительным союзником.

Но вернемся к Шоу 1879 года — безбородому двадцатитрехлетнему юноше (он отрастил бороду после перенесенной в 1881 году оспы), с круглым детским лицом, которое казалось еще круглее под шляпой-котелком, которую он иногда надевал, и оттопыренными ушами; этот Шоу носил свои волосы волосы у него были расчесаны на пробор посередине, и он выглядел моложе своего реального возраста; на самом деле, на большинстве из полудюжины фотографий, относящихся к этому периоду, он выглядит чуть ли не школьником-переростком. У него сильный ирландский акцент; и с тех пор

* Все это можно найти в книге Ф. Э. Левенштейна “Бернард Шоу сквозь камеру ” (Лондон, 1948).

38 БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА ЦЕННОСТЕЙ

большинство ирландцев в Лондоне - служанки и поденщики, Лондонцы склонны смотреть на него свысока, не понимая, что он принадлежит к классу протестантской знати. Его сестра Люси вполне взрослая, очень привлекательная, и у нее было несколько любовников; ее брат достаточно умен, но по сравнению с ней чувствует, что ему не хватает веса и индивидуальности. И в их нередких разногласиях она с удовольствием подчеркивает, что ум не заменит опыта. Он осознает, что внутри него происходят перемены, но, похоже, они незаметны для его семьи. (Джек Позже Таннер жалуется: “К нему относились как к мальчику, но относились по-старому. Я стал другим человеком, и те, кто знал меня раньше, смеялись надо мной. Единственным человеком, который вел себя разумно, был мой портной; каждый раз, когда он меня видел, он снимал с меня мерку заново , в то время как все остальные продолжали снимать свои старые мерки и ожидали, что они мне подойдут”.) И поэтому он стал проводить как можно больше времени в одиночестве и бродить по ночному Лондону. Он явно в затруднительном положении, но не может найти себе занятие по душе; он даже не удосуживается написать отцу, который называет его “злобным псом’ за его пренебрежение. И вот теперь, после трех лет терпения к сарказму Люси и озадаченному непониманию своей матери, он решает, что пришло время сделать символический жест и начать карьеру: он напишет трехтомный роман. Итак, однажды в марте 1879 года двадцатидвухлетний аспирант сидит в читальном зале Британского музея и пишет:

первая глава

- В четыре часа вечера самого короткого дня в году В 1878 году молодой человек прошел с главной улицы Ислингтона во внутренний двор через арку, над которой была железная табличка с надписью “Здания Додда”.

Здания Додда окружали вымощенный плитняком квадрат, длина каждой стороны которого составляла всего шестьдесят футов; однако на площади было одиннадцать весьма респектабельных домов. Это было тихое место в шумном районе, и создавалось впечатление, что Додд, хотя и был лишен воображения как архитектор, был строго набожным человеком”.

Не очень удачное начало. Как Диккенс обошелся без этих дурацких физических деталей? — Шестьдесят футов в длину, одиннадцать домов. Одиннадцать к шестидесяти не подходит, но если сделать их шестьдесят шестью, получится еще один

слово к предложению, которое уже звучит слишком педантично и математично. математика… Писать романы, конечно, не так просто, как музыкальную критику. Музыкальная критика может начать с завитушки: ‘The “Хорнет” с сожалением вынужден сообщить своим читателям, что в последнее время ему приходится нелегко из-за его необоснованной склонности быть честным….” В этом есть определенная изюминка, щегольство. В романе вы должны оставаться на заднем плане и излагать свой материал. Даже то, что Додд был строго набожен, является нарушением правил. .. . Он смотрит на свои первые два параграфа графики, решает, что лучше оставить их в покое, глубоко вздыхает и продолжает:

Молодой человек, некоторое время уныло осматривавший двор , повернул налево и постучал в дверь с табличкой № 3. (Конечно, дверь не обозначена номером 3, она просто обозначена 3; черт бы побрал эти подробности….) Через некоторое время изнутри донесся крик: “Роза!” Это был голос женщины, вышедшей из себя, и от этого самого неприятного из всех звуков посетительница съежилась….’ Спустя тысячу слов и три страницы он наконец-то оставляет своего героя одного в его комнате, и его угасающий интерес начинает возрождаться:

‘Роберт Смит, сидевший в одиночестве перед камином и печально поглаживавший свои голени, был восемнадцатилетним юношей с коротко подстриженными светло -желтыми волосами, маленькими серыми глазами и стройной фигурой. Его тонкие черты лица и нервные манеры свидетельствовали о некоторой утонченности, но застенчивость, хотя и довольно хорошо скрываемая, свидетельствовала о том, что его опыт общения с обществом был ограничен, а характер чувствителен. Вот так-то лучше. Утонченный, чувствительный… не самые лучшие качества для героя. Тем не менее, он мог бы представить другого героя позже… . А сейчас он остался с героем наедине. Смит может начинать распаковывать свои коробки. Следующие две страницы он разбирает в мельчайших подробностях : Шекспир, Библия,

альбом с фотографиями (Прощальный подарок Макналти, когда Шоу покидал Дублин), бумажные и льняные воротнички, рубашки и носки ручной вязки. (‘Другой нижней одежды у него не было”.) И, распаковав вещи, Смит приступает к подсчету. У него 92 фунта стерлингов, а различные расходы (все записанные полностью) составляют 70 фунтов 15 дж. 4 д. Это оставляет его герою на жизнь 21 фунт 4/8 динаров.

И в этот момент раздается звон колокольчика , возвещающий о закрытии музея. Начинающему романисту потребовалось пять часов, чтобы написать десять страниц, и он чувствует, что

скованность и легкая головная боль. Но роман начат. И если кто - нибудь захочет узнать, почему он такой заурядный и банальный, то ответит , что таково его намерение. Как он позже сказал одному из одиннадцати издателей, отвергших эту книгу: “Когда я писал ее, я не думал о том, чтобы она не показалась скучной читателю, который должен искать в ней азарта. Замысел состоял в том, чтобы написать роман, скрупулезно приближенный к природе, без каких-либо происшествий, с которыми повседневный опыт не мог бы сравниться. …” Тридцать пять лет спустя Джеймс Джойс начал бы роман с аналогичной целью; но Джойс столкнулся с фактом, что если события “соответствуют природе” и повседневной жизни, то истинный интерес книги должен заключаться в стиле. Шоу не смог этого понять, или, скорее, он не видел способа обойти это. Но он осознавал другую серьезную проблему, которая также возникает у Джойса: проблему героя, который более чувствителен и умен, чем другие персонажи. Ибо что вы можете заставить такого героя сделать? Вы можете только попытаться противопоставить его другим персонажам, которым не хватает его “утонченности” — в “Улиссе” это Маллиган и Хейнс. Шоу пробует этот метод на первых страницах своей книги. Незрелость. Раздается стук в дверь Смита.

“Входите”, - сказал Смит.

Тут же вошел молодой человек рассеянного вида анс, чья грязно-изысканная одежда и манеры демонстрировали сочетание в нем чувствовались неряшливость и претенциозность, характерные для бедных денди, которые от природы неряшливы… Его глаза были слезящимися, лицо в пятнах имело нездоровый желтый оттенок, и он держался со слабой развязностью человека, у которого вошло в привычку быть настолько дерзким, насколько он осмеливался, и который осмеливался лишь немногим.’

Вот так; праздный ученик, выступающий в качестве прикрытия для трудолюбивого. …Но это все равно не решало проблему того, что должен делать герой. Это было бы легко, если бы он был одним из тех героических героев Скотта и Байрона — любимцев детства Смита, как нам говорят, — но он всего лишь чувствительный и незрелый юноша. И тогда Шоу мог бы взять пример с книги Левера и сделать из своего героя слегка комичную фигуру, мечтающую о романтике и постоянно

возвращающуюся на землю. Но преуменьшать его авторитет было бы так же нечестно, как и преувеличивать его; вера Шоу в себя была слишком сильна для этого. И поэтому проблема остается нерешенной. До конца первой главы. Смит решил покинуть дом суровой миссис Фростер. Затем раздается звонок в дверь, и Смит открывает ее, обнаруживая симпатичную шотландку.

d

девушка на пороге. И “с тех пор он больше не думал о том, чтобы покинуть дом миссис Фростер”. Звучит многообещающе.. Смит довольно молод, но это не должно помешать нежному интеллектуальному роману. Но все, что происходит, - это то, что Смит учит ее французскому, и они остаются “просто хорошими друзьями’. Кроме того, Харриет - первая из героинь Шоу: “Смит был очарован нежностью ее улыбки и восхищен ощущением силы, которое он испытывал от ее прекрасных сильных рук и твердого подбородка”. В связи с этим возникает вопрос, который позже задаст Роберт Льюис Стивенсон: почему он так поступил? Шоу создавал таких женщин? Ответ на этот вопрос уже должен быть достаточно ясен . Шоу привык к сильным женщинам и не испытывал к ним страха или неприязни. Для его самоуважения было важно верить , что женщины могут быть такими же сильными, как мужчины. Мужская забота о женщинах никогда не была присуща Шоу. Он чувствовал себя непринужденно с приземленными, неромантичными женщинами. Он чувствовал себя совершенно не в своей тарелке с “женственными женщинами” и не мог поверить в их искренность. Он верил, что на первый взгляд все женщины реалистки и вполне способны позаботиться о себе; но некоторым из них нравилось выглядеть беспомощными и мягкими, чтобы их можно было одурачить ‘мужественных самцов” заставляют заботиться о них. На протяжении семидесяти лет все женщины, созданные Шоу, делятся на эти два типа (возможно, с небольшим третьим подразделением для “драконов”): романтики и неромантики , сирены и реалистки. У Шоу нет “женственных” героинь вроде Офелии, Элизабет Беннетт или Анны Карениной. (Возможно, именно это отсутствие мужской заботы заставило Беатрис Уэбб назвать его эльфом и сказать, что ни одна женщина не смогла бы

в него влюбиться.) Женщины Шоу никогда не отдают себя. Можно было бы даже подумать, что он не подозревал о существовании женщин, чье существование нуждается в дополнении со стороны мужчины, в основном “верных” женщин, таких как Пер Жена Гюнта. Однако его сестра Агнес была одной из таких нежных, терпеливых женщин. Насколько можно судить по его редким упоминаниям о ней, Шоу, похоже, выработал у себя странно отстраненное отношение к Агнес. Она была любимицей его матери так он сказал Эллен Терри. Агнес умерла от чахотки, которой она заразилась от служанки в те времена, когда считалось, что эта болезнь не заразна. Таким образом, ее смерть не была трагедией, а всего лишь результатом небрежности и безнадежной некомпетентности врачей. Это была просто еще одна причина для его

недоверие к профессии врача. И Агнес можно забыть.

Все три типа женщин Шавиана проявляются в незрелости. Харриет Рассел - настоящая героиня, реалистка. Есть сирена Изабелла, дочь ирландского члена парламента, который нанимает Смита секретарем, кокетлива и нечестна. И еще есть один или два “дракона”, в частности миссис Фростер и леди Джеральдина Портер, более молодая и любезная леди Бритомарт Андершафт. Мужчина, который в конце концов женится на Харриет, - художник по имени Сирил Скотт, основанный на Сесиле Лоусоне (умершем в 1882 году), втором герое Шоу. (Он сказал Макмиллансу, что изначально намеревался назвать книгу “Кадриль”, и два героя и героини несколько раз менялись партнерами).

Ирландский депутат парламента - один из лучших персонажей книги, и сцены, в которых он появляется, показывают, сколь многому Шоу научился у Чарльза Левера. Сцена между Вудвордом (членом парламента) и его слугой-ирландцем типична:

“Если вы, конечно, пожелаете, сэр. Мисс Иззабелла говорит, что после обеда вы с ней собираетесь покататься на машине, и она спрашивает, не подниметесь ли вы перекусить маринованными огурцами”.

“Скажите ей, что я слишком занят”, - сказал Вудворд.

* “Но она просила меня не возвращаться без вашей чести”, - вкрадчиво настаивал лакей. “Пожалуйста, сэр, поднимитесь и отведайте чего-нибудь. Какой смысл убиваться из-за этих старых писем?”

“Очень хорошо, очень хорошо, скажи ей, что я поднимусь через минуту”, ‘ сказал Вудворд покорно кивнул.

“Да благословит Господь вашу честь”, - бодро ответил Корнелиус и удалился.

“Ну конечно, - подумал Смит, который ожидал, что этого человека тут же уволят за фамильярность, - эти ирландцы - совершенно необыкновенный народ”.

Интересно отметить, что Смит - англичанин; Шоу уже решил, что предпочитает англичан ирландцам. Вудворд спрашивает своего секретаря: “Вы англичанин, не так ли?’ ‘Смит признался в своей национальности с опасением, что джентльмен, который , очевидно, был ирландцем, будет относиться к секретарю-саксонцу с завистью и ненавистью’.

Отвергая книгу, читательница the Macmillan прокомментировала это так: “Она суховата и иронична на вкус… Осознавая все это, я спрашиваю

я сам, о чем идет речь: в чем ключ, цель, смысл долгой работы такого рода без сюжета и завязки? Он указал на главный недостаток книги. Задолго до того, как читатель преодолеет половину 420 страниц, его охватывает подозрение, что Шоу понятия не имеет, куда он клонит. Инцидент следует за инцидентом; кадриль продолжается, но все это без определенного конца. Возможно, это не имело бы особого значения — в конце концов, романы Левера в равной степени лишены сюжета, — если бы Шоу попытался написать только о том, что его интересовало, о делах его центральных персонажей. Но у незрелости есть недостаток, который можно обнаружить во всех пяти романах: он считает, что в романе должно быть много персонажей и что все они должны получать свою долю участия в действии. И поэтому большую часть своего времени он пишет о людях, к которым не

испытывает ни малейшей симпатии, — конвенциях. традиционные социальные типы, которые можно встретить в любой другой викторианской тройке-объемный роман. Он брел дальше, записывая страницу за страницей обычного диалога. Его настойчивость невероятна, если учесть, как, должно быть, ему это наскучило. Но он решил, что лучше ему стать писателем, главным образом потому, что не мог придумать ничего другого, что привлекало бы его. Как романисту, ему нечего было сказать по-особенному , и это, должно быть, стало очевидно после того, как он написал первые десять страниц “Незрелости”. Но другого выхода не было.

“Незрелость” была закончена 28 сентября 1879 года и переработана в течение следующего месяца. 8 ноября книга была отправлена своему первому издателю, фирме “Херст и Блэкетт”, которая отклонила ее с такой быстротой, что через пять дней она была на пути ко второму издательству — “Кегану Полу “. 25-го она была отклонена. Семья Шоу испытывала финансовые трудности, и его двоюродная сестра, миссис Кэшел Хоуи, предложила Шоу устроиться на работу в лондонскую телефонную компанию Edison Telephone Company . Ему была поручена работа на комиссионной основе — убеждать людей разрешить Компании устанавливать столбы на их крышах; Шоу должен был получать полкроны за каждое разрешение. К концу года он заработал ровно полкроны, а письмо об увольнении из компании привело к улучшению условий - зарплате в размере 48 фунтов стерлингов в год, которые через два месяца были увеличены до 80 фунтов стерлингов. Но творчество, “этот грех против моей натуры”, было Шоу чуждо. Он, возможно, и не знал, чем хотел заниматься — он, должно быть, знал , что он не романист, — но у него было совершенно определенное представление о том, что он хочет.

не хотел этого делать. Телефон Edison не пользовался успехом, “будучи ни чем иным, как телефоном с такой громогласной производительностью , что он передавал ваши самые личные сообщения по всему дому, вместо того чтобы шептать их с некоторой осторожностью”, и когда он был объединен с Национальной телефонной компанией Bell , все сотрудники были уведомлены и приглашены на переговоры. повторно подать заявление о приеме на работу мент Шоу поспешно ускользнул. Это было в июле 1880 года. Им по-прежнему регулярно отказывали в приеме на работу, но “Макмиллан ” заинтересовался Шоу, и Джордж Макмиллан порекомендовал его Джону Морли, редактору “Пэлл Мэлл газетт”. Шоу попытался написать для них несколько статей и обзоров, но их тон был слишком резким, и Морли посоветовал Шоу уйти из журналистики. Рассказ “Клеймо Кейна” не имел такого же успеха.

Нет, казалось, что ответ кроется в романе. Но это должно было бы сильно отличаться от незрелости. А что плохого в незрелости? Даже Шоу понимал, что проблема кроется в характере героя, или, скорее, в полном отсутствии характера. Смит был отшельником и интеллектуалом. Что было необходимо, так это новый стиль героя, что-то более близкое к человеку действия. Кроме того, первое условие романа состоит в том, что герой должен заполучить девушку; в Незрелый Смит целует Изабеллу только один раз. Это также необходимо было бы исправить. И вот вскоре после ухода из компании Эдисона — и после еще одной нерешительной попытки устроиться на канцелярскую работу— Шоу решил использовать свой опыт в области электротехники в новом романе. Это было написано в течение оставшейся части 1880 года, с постоянной скоростью в пять страниц в день, согласно предисловию Шоу к “Иррациональному узлу”. И это, безусловно, продемонстрировало огромный прогресс в борьбе с незрелостью. Она короче, в ней есть реальный герой, а сюжетная линия четкая. Шоу указал на ее главный недостаток в своем предисловии: “У меня был… классическая традиция, согласно которой все персонажи романа… изъясняются формальными фразами и изученным синтаксисом риторики восемнадцатого века. Короче говоря, я писал в стиле Скотта и Диккенса.

Безусловно, самое интересное в “Иррациональном узле” - это Шоу выбрал в качестве героя изобретателя и инженера-электрика,

Эдварда Конолли. С неожиданной ясностью становится понятно, почему Шоу продолжал писать романы в течение пяти лет полного провала. Дело было не просто в том, что он хотел литературного успеха; здесь было нечто более фундаментальное. Романы послужили важной

цель его развития как личности, поскольку они отражают его поиски героя. Они были зеркалами. Застенчивый, неуклюжий молодой человек из Дублина хотел знать, что ему следует делать со своей жизнью, то есть каким человеком он хотел бы стать. Роберт Смит был довольно точным автопортретом, пристальным взглядом на самого себя. Но это ему ни о чем не сказало. Роман неубедителен. Это можно увидеть, если сравнить его, например, с таким же цветным произведением Джойса меньше автопортрета в роли “героя Стивена’. Но Стивен Дедалус заканчивает с осознанием того, что его “судьба” - быть художником, “ковать в кузнице своей души нетварную совесть моей расы’. (По общему признанию, это изображено на портрете Художника в молодости и может быть сделано задним числом, но, тем не менее, сравнение справедливо.) В последнем абзаце о незрелости. Когда Смит снова переходил мост, он остановился в одном из укромных уголков, чтобы поразмыслить о своей незрелости. … В конце концов он отрицательно покачал головой и отправился домой. И что теперь будет делать Смит? Можно только догадываться , что он станет высокоэффективным главным клерком — он только что сдал экзамены по бизнесу, — но в остальном его будущее туманно. Качества, которыми его наделил Шоу — интеллект, воображение, способность ясно видеть вещи, — не указывают на какое-либо очевидное предназначение. И это были качества самого Шоу. Герой Шоу должен обладать этими качествами, но если он хочет быть динамичным, а не статичным, то ему нужны и другие. Какие другие? Эдвард Конолли - попытка ответить на этот вопрос. “В нем не было ни капли порока или беспокойства: он был сосредоточен собранный и спокойный, не делающий никаких неуверенных движений (даже белый галстук не сбивал его с толку), но действующий с определенной целью и, как следствие, экономящий силы, внушающий страх верный для нерешительных.’ Это, безусловно, более многообещающий герой , чем Роберт Смит. Он звучит почти как герой мультфильма; вы можете представить себе его большую квадратную челюсть, правильные черты лица… .

Сюжет романа можно быстро описать. Конолли встречает Марион Линд на концерте. (Как и Шоу, он играет под аккомпанемент фортепиано. улучшения.) С социальной точки зрения, она “выше’ его. Тем не менее она принимает его предложение и выходит за него замуж. Но она романтичная молодая леди, и его спокойная деловитость ее разочаровывает Инг. Она сбегает со старым поклонником — пылким и романтичным, но слабаком. Он бросает ее в Нью-Йорке, и

46 БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

Конолли приезжает, чтобы вернуть ее. Но примирения не происходит, они остаются врозь. На этом роман заканчивается.

Есть второстепенный сюжет, касающийся сестры Конолли, актрисы, которая также влюбляется ‘выше’ себя. Она отказывается выходить замуж за молодого человека, но они живут вместе. Он тоже слабак и позволяет ей содержать себя; в конце концов, она уходит от него, начинает пить и умирает алкоголичкой.

Из этого краткого описания видно, что у аристократов не все получается. На самом деле, почти у всех получается плохо, за исключением преданного своему делу и владеющего собой героя. Очевидно, что у книги есть мораль, и мораль эта типично шавианская: в этой жизни единственные по-настоящему успешные и счастливые люди - это те , кто предан чему-то, кроме себя. Что касается аристократов, Шоу, возможно, еще не был социалистом, но его отношение к ним уже вполне определенно: “Этим аристократическим праздным джентльменам никогда не будет стыдно за их лень и ограниченность мышления , пока демократические рабочие джентльмены не откажутся общаться с ними, вместо того чтобы бегать за ними и лизать им сапоги’. Сестра Конолли, Сюзанна, безусловно, превосходит своего аристократичного любовника Мармадьюка, но у нее есть и основной недостаток: несерьезность. Пока ее брат наблюдает за восторженными аплодисментами публики, Мармадьюк не перестает восхищаться. он с иронией замечает: “Подобные слова от женщины с ее талантом стоят слишком дешево, чтобы сказать за них спасибо”. Девять лет спустя Шоу сказал примерно то же самое о своей сестре Люси, которая играла главную роль в чрезвычайно успешной оперетте под названием Дороти:

- У самок этого вида еще не развилась совесть: она, по-видимому, проведет свою жизнь в творческом самоуничтожении из-за вызванного Дорофита, не испытывая угрызений совести… Сама “Дороти” … пела без малейшего усилия и без малейшего смысла, и была тем более безнадежно скучной, что предлагала растрачивать артистический дар в самодовольном бездействии.’

Эта откровенная рецензия была опубликована в “Стар”. Биограф Люси, Х.Г. Фармер, приводит ее как пример плохих манер Шоу. Это может быть оправдано, а может и нет, но это, безусловно ,

пример его последовательности.

В целом, “Иррациональный узел”, вероятно, лучший роман Шоу, если не принимать во внимание обычный недостаток — количество скучных персонажей, которые ничего не добавляют к действию. С художественной точки зрения, это

весьма достойный успех. И с точки зрения поиска героя Шоу, это нечто большее. Это окончательное изложение его философии. Роберт Смит, человек незрелый, вряд ли смог бы привлечь внимание к Евангелию эффективности и самоконтроля. Но Конолли раскрывает его положительную сторону. И это потому, что он показан в обычных любовных отношениях и дает Шоу возможность выразить некоторые из своих фундаментальных опасений по поводу этих отношений корабль. В конце концов, что такое история, как не череда любовных историй? А что может быть бессмысленнее и бесполезнее истории? Парис и Елена сбегают , Троя сгорает дотла, мужчины разглагольствуют о религии и сжигают еретиков, короли втягивают свои страны в войну из-за оскорблений; все погрязли в эмоциях, и в результате жизнь кажется “сказкой, рассказанной идиотом’. Жизненный инстинкт Шоу настаивал на том, что жизнь по своей природе не трагична. Подобно Ницше, он мог бы сказать: “Я создал свою философию из стремления к здоровью’. Его романы, возможно, плохи как романы, но они важны, потому что являются попыткой Шоу ответить на вопрос о “нигилизме”, о том, трагична ли жизнь по своей природе. Трагедия в пьесах Шекспира проистекает из ‘фатальных недостатков’ его героев. Шо решил создать героев, которые обладают самоконтроль и целеустремленность, и посмотреть, будет ли жизнь повидал через их глаза по-прежнему выглядит как ‘сказка, рассказанная идиотом’. в Иррациональный узел, он убедительно доказывает, что это не так. Когда он закончил “Иррациональный узел” — где—то около Рождества 1880 года, - он, должно быть, понял, что оправдал свое мнение о том, что он писатель, и ему есть о чем рассказать.

Тем не менее, Конолли - это еще не конец поисков героя в Шавиане. В меньшей степени у него те же недостатки, что и у Роберта Смита: то есть его характер таков, что не побуждает к действию. Этого не заметно в первой половине романа, где Конолли влюбляется в Мэриан, делает ей предложение и

преодолевает возражения ее семьи. (Там есть отличная сцена, где Отец Мэриан, который также является работодателем Конолли, посылает за ним с намерением запугать его, и в итоге получает удар в лоб Шоу - лучший специалист в такого рода делах.) Но как только они женятся, возникает старая проблема. Что теперь? Мэриан должна быть совершенно счастлива в браке с таким человеком, как Конолли, и на этом все должно закончиться. На самом деле, ее побег с бывшим поклонником-аристократом совершенно не в ее характере. Но цель романа - показать характер “высшего” человека.

48. БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА.

человек переживает не только успех, но и невзгоды. И вот его жена вынуждена уйти от него. Он, конечно, совершенно равнодушен, поглощен своей работой. И когда его жену бросает любовник, он немедленно Дейтли отправляется в Нью-Йорк и предлагает забрать ее обратно, но потрясенная позором или тем фактом, что она беременна. Когда она спрашивает, не предпочел бы он быть свободным, он отвечает: “Свобода - мечта глупца. Я свободен. Я могу развестись с тобой, если захочу; если я снова буду жить с тобой , то это будет по моему собственному выбору. Ты тоже свободен: ты сжег свои корабли и навсегда избавился от светского общества, от своей семьи, от своего положения, от своих принципов и от всех остальных своих оков”. Она все еще возражает, и Конолли прощается. Роман заканчивается краткой вспышкой шавианского романтизма:

* “ Спокойной ночи, ” сказала Мэриан довольно печально после паузы, протягивая руку.

“Еще одна глупость”, - сказал он, заключая ее в объятия и целуя. Она не сопротивлялась. “Если бы такой момент мог длиться вечно, мы бы никогда не прощались”, - добавил он. “А так, мы поступаем мудро , не искушая судьбу, прося ее о повторении”.

“Ты слишком мудр, Нед”, - сказала она, позволяя ему осторожно усадить ее на стул.

“Невозможно быть слишком мудрой, дорогая”, - сказал он, и я не таттингли повернулся и ушел от нее.’

Это, безусловно, лучший финал, чем у предыдущего романа. Но это не может компенсировать слабость второй части книги. Это

было бы более убедительно, если бы Шоу кое-чему научился кое-что о работе изобретателей и дал отчет о Борьбу Конолли или показал его в конфликте с бизнесом люди, которые будут использовать его изобретения, как это сделал Синклер Льюис позже в фильме Эрроусмит. Но вместо того, чтобы попытаться показать Конолли за работой, Шоу тратит время на разговоры между обычными скучными светскими львицами, и его герой остается немного не в центре внимания. Шоу все еще не хватает смелости в своих убеждениях. Он слишком оригинален, чтобы стать Стэном. дард написал трехтомный роман, но все еще недостаточно уверен в себе, чтобы взяться за что-то еще. Так что он оказывается между двух огней.

Возможно, самое интересное в “Иррациональном узле” - это явные указания на то, что Шоу был драматургом. Он создает сцены и развивает их так же, как в своих пьесах. Это можно увидеть, если мы возьмем вступительный абзац и переведем его в настоящее время:

“В семь часов погожего апрельского вечера в комнате на втором этаже дома на Йорк-роуд только что зажгли газ., Ламбет. Мужчина, недавно вымытый и причесанный, стоит на коврике у камина перед трюмо, поправляя белый галстук, который является частью его вечернего туалета. Ему около тридцати, он хорошо сложен и мускулист…” и так далее. А на следующей странице, когда входит его сестра , сцена разыгрывается в точности так, как это сделал бы драматург: она берет письмо, лежащее на каминной полке, и читает его вслух, сообщая зрителям, что ее брата пригласили спеть на концерте в Уондсворте; затем она читает читает программу вслух и подробно комментирует ее. Тот же самый визуальный способ подачи материала уже присутствовал в “Незрелости” :

Чувствуя, что его клонит в сон, он вышел в холл, где укоризненный взгляд слуги сообщил ему, что он последний гость , который проснулся в этом доме. Когда он ушел, слуга погасил оставшийся свет и, пробежав по галерее с единственной свечой в руках, словно призрак в ливрее, исчез, оставив большой зал погруженным во тьму’. Это звучит скорее как окончание “Кавалер Розы”. Настоящий романист сказал бы: “Он лег в постель и сразу же заснул” или что-то в этом роде, вместо того чтобы оставлять

камеру сосредоточенной на пустой сцене. В неразрешимой ситуации эмоциональный узел драматический элемент присутствует постоянно. Например, есть сцена, в которой сестра Конолли, актриса, обнаруживает, что молодой аристократ, который оказывал ей знаки внимания , назвался вымышленным именем; следующие страницы можно было бы перенести на сцену в том виде, в каком они есть, — с окончанием бурной ссоры (неизбежной). умело) в “Женщине, обводящей мужчину вокруг пальца”. Не остается сомнений, что если бы Шоу начал с пьес, а не с романов, он бы сделал себе имя гораздо раньше.

“Иррациональный узел”, написанный за шесть месяцев, как обычно, обошел множество издательств. В отзывах читателей журнала “Макмиллан ” роман был описан как “крайне неприятный роман”… сама идея этого романа странная, извращенная и грубая. Это работа человека , который пишет о жизни, хотя он ничего о ней не знает”. И, если не считать недостатков, о публикации не может быть и речи. Слишком много супружеской неверности и тому подобных вещей.’ Американский издатель также отклонил его по причине безнравственности. Что касается карьеры , перспективы были по-прежнему мрачными. Журнал One и All в 1879 году опубликовал статью о христианских именах в пятнадцати журналах.

написал Хиллин, но отверг все остальные статьи и рассказы, которыми Шоу немедленно завалил их. Он даже попробовал написать несколько статей под женским псевдонимом, надеясь, что редакторы проявят больше снисходительности, но никто этого не сделал. Иногда заказы Ли приносили по 5 фунтов стерлингов. Он был постоянно на мели:

‘Чуть за полночь, в том же [вечернем платье], я сворачивала с Пикадилли на Бонд-стрит, когда прохожая дама, которой в тот вечер не везло, призналась мне, что последний автобус из Бромптона уже ушел, и что она была бы благодарна любому джентльмену, который подвез бы ее в экипаже. Моя старомодная ирландская галантность тогда еще не выветрилась из-за возраста и Англии; кроме того, как романиста, который не мог найти издателя, меня тронуло сходство наших профессий и затруднительных положений. Я очень вежливо извинился, сославшись на то, что моя жена (придуманная специально для

этого случая) ждет меня дома, и я был уверен, что столь привлекательной даме не составит труда найти другую спутницу. К сожалению, моя речь произвела на нее столь благоприятное впечатление, что она тут же взяла меня под руку и заявила о своей готовности пойти со мной куда угодно на том лестном основании, что я настоящий джентльмен. Напрасно я пытался убедить ее в том, что, придя на Бонд-стрит и покинув На Пикадилли она упустила свой последний шанс нанять экипаж.: она так преданно привязалась ко мне, что я не мог без насилия отделаться от нее. Наконец я остановился в конце Олд-Бонд-стрит. Я достала свою сумочку, открыла ее и перевернула вверх дном. У бедняжки вытянулось лицо! Она повернулась на каблуках, меланхолично взмахнув юбкой, и исчезла.'

Но быть без денег, когда у тебя есть крыша над головой и регулярное питание, в конце концов, не такое уж и неудобство. Все 'литературные баталии' Шоу происходили между ручкой и листом бумаги. Возможно, именно поэтому его отношение к деньгам было таким парадоксальным. Теперь и до конца своей жизни он был способен возвращать деньги, которые, по его мнению, он не заработал, как, например, когда Ли прислал ему 5 фунтов стерлингов на "расходы", связанные с распространением книги по обучению голосу. Это не отношение человека, который имеет никогда не приходилось беспокоиться о деньгах. С другой стороны, его бизнес чувство было настолько острым, что в последующие годы он создал собственную импрес Сион скупости. Покойная Эсме Перси рассказывала мне, как однажды Шоу приехал на репетицию на Стрэнд. Его машина (которую он

обычно он водил машину сам) сломалась, и он отправился в город на поезде. Таксист взял с Шоу шиллинг из своего кармана. На Сент-Панкрас до Стрэнда вместо обычных шести-или девятипенсовиков . Шоу ворчал по этому поводу на протяжении всей репетиции и все еще ворчал, когда вечером уходил из театра. Он всегда назначал газетам особые высокие расценки за статьи или обзоры, так как Мисс Пэтч все записала. Он отказался отказаться от платы за выступления в любительских труппах. Оплачивая мелкие счета, он часто выписывал несколько чеков — так, например, если счет был на 15 фунтов, он выписывал три чека по 5 фунтов каждый, зная, что его подпись стоит больше 5 фунтов и что они никогда не будут обналичены. Именно для того,

чтобы не обесценивать цену своей подписи , он всегда отказывал в автографах незнакомцам. Однако все это не было проявлением скупости по отношению к деньгам; это был всего лишь еще один аспект его одержимости эффективностью, такой же подход к бизнесу, какой демонстрировали Йиви Уоррен и капитан Блантшли. Существует бесчисленное множество историй о его щедрости. Когда Г. К. Честертон умер, Шоу немедленно написал его вдове, предлагая ей выписать незаполненный чек с автографом на любую сумму, в которой она нуждалась. Когда до него дошел слух, что Доре Левин-Мэннеринг (сыгравший епископа в “Святой Иоанне”) переживает трудный период, Шоу немедленно прислал ему подписанное издание своих произведений, которое Бетти, дочь Левина-Мэннеринга, продала магазину Heffer’s за 400 фунтов стерлингов, что и было задумано Шоу.* Шоу относился к деньгам как человек , который никогда не нуждался в них срочно, чтобы выжить, и, следовательно, мог относиться к ним совершенно отстраненно. В те дни, когда Иррациональному Узлу Шоу нужны были деньги только на то, чтобы разослать свои рукописи по почте и доехать на автобусе до Британского музея. (И когда 23 декабря 1880 года семья Шоу переехала на Фицрой, 37 Улица — самое главное в мире — ему больше не требовались даже билеты на автобус.)

За три дня до того, как он закончил “Иррациональный узел”, один из его коллег Ирландец Джеймс Леки пригласил Шоу на заседание дискуссионной группы под названием “Зететическое общество”. Шоу подал заявление о приеме в члены-

* Этот анекдот — и тот, в котором Шоу выписал несколько чеков, — рассказал мне Леонард Хиббс, зять Льюина-Мэннеринга.

С

отправлено несколькими днями ранее, что, по-видимому, указывает на то, что он уже решил стать публичным оратором. - Я казался дерзким, но на самом деле был отъявленным трусом, нервным и застенчивым до душераздирающей степени. И все же я не смог придержать язык. Я встрепенулся и что-то сказал в ходе дискуссии, а потом, почувствовав, что выставил себя дураком, как, собственно, и я сам, мне стало так стыдно, что я поклялся, что вступлю в Общество; буду ходить каждый день. неделю; выступайте на всех дебатах; и станьте спикером или погибните при попытке. Я выполнил это решение. Я перенес муки, о которых никто не подозревал. Во время выступления участника дебатов, за которым я решил следить, мое сердце билось так же болезненно, как у новобранца , впервые попавшего под обстрел. Я не мог пользоваться конспектами: когда я смотрел на бумагу в своей руке, я не мог собраться с мыслями и разобрать ни слова. … Я казался таким самоуверенным, что на третьем заседании меня попросили занять это место. Я согласился так же непринужденно, как если бы был спикером Палаты общин; и секретарь, вероятно, впервые почувствовал мой скрытый ужас, увидев, что моя рука дрожит так, что я с трудом смог подписать протокол предыдущего заседания… . Мой первый успех был, когда Общество обращалось к искусству … дань отмены даже ING для исследования на эту леди в тот момент, эстетический платье arily модно в Morrisian клика только потом. Я подтер пол на том собрании, и несколько участников признались мне после этого говорят, что именно это выступление впервые заставило их пересмотреть свое первое впечатление обо мне как о самоуверенном идиоте, не согласном с другими людьми.’

Шоу был полон решимости стать грозным, и он принял необходимые меры. Это также объясняет отсутствие взаимопонимания между Шоу и последующим литературным поколением. Герои Пруста, Джойса, Лоуренса, Олдоса Хаксли были чрезмерно чувствительны ‘Аутсайдеры’, которые приняли аутсайдерство как неизбежное условие своих отношений с обществом, а также приняли сопутствующее ему отчуждение. Они не могли принять условия общества; общество не могло принять их условия; поэтому между ними должен был возникнуть разрыв. Но Шоу обнаружил и доказал самому себе, что этот разрыв может быть преодолен с помощью самодисциплины. С тех пор он проявлял минимум терпения ко всему, что напоминало жалость к

себе.

И все же перспективы оставались неутешительными. После Макмилланов у “Иррациональный узел” был отклонен Ричардом Бентли и сыновьями, Смитом Элдером и Блэквудом. Шоу написал еще несколько заявок на

канцелярскую работу и, вероятно, испытал облегчение, когда они потерпели неудачу. полный. К концу 1881 года он даже всерьез подумывал об эмиграции в Америку. (Чичестер Белл, двоюродный брат изобретателя телефона, переехал туда; именно Белл ввел познакомил Шоу с музыкой Вагнера в те дни, когда он жил в Дублине.) Вероятно, его отпугивала мысль о том, что он может лишиться регулярного приема пищи. Вместо этого он написал еще два романа. “Любовь между художниками” и “Кэшел” “Профессия Байрона”. Поскольку они ничем не лучше и не хуже предыдущих романов, нет смысла описывать их подробно. Поиски героя продолжались, и появился герой Любви Среди художников, на данный момент, самый интересный - “Британская свекла” Ховен, совершенно неразумный и необъяснимый, и даже из неистовый, но живой гений, могущественный в искусстве, которое выходит за рамки логики и даже слов”. Если бы Оуэн Джек — композитор — был в центре внимания, это был бы лучший роман Шоу. Но большую часть романа занимают в деяниях различные аристократические ничтожеств кому шо чувствовал, что это необходимо включите. Профессия Кашел Байрон представляет собой шаг назад в Поиск шо это за герой. Кэшел - сын успешной актрисы , которая (как и все актрисы Шоу) не заботится ни о ком, кроме себя; он сбегает из школы и становится профессиональным борцом в Австралии.* По возвращении в Англию он знакомится с Лидией Кэрью, богатой молодой леди, и в конце концов женится на ней. Роман - это просто рассказ о взлетах и падениях их любви, которые, как можно себе представить на самом деле, все это связано с необходимостью Кэшела держать свою профессию в секрете от Лидии. Кэшел - дружелюбный простак, совершенно не похожий на шавианца. И поскольку он единственный герой в романах, с которым Шоу, очевидно, никоим образом не отождествляет себя, он наименее интересен из них. Ирония в том, что этот наименее шавианский из романов, с точки зрения общепринятого талантливый рассказчик, лучший из шести. Шоу пишет, что один из читателей “Человека и супермена” сказал ему

в лицо, что Кэшел Байрон был…

* Интерес Шоу к кулачному бою возник в результате его дружбы с Пакенхэм Битти, ирландский поэт и алкоголик, который также был увлеченным боксером. Шоу брал уроки бокса у друга Битти Неда Донелли, знаменитого тренера, который стал Недом Скином в “Профессии Кэшела Байрона”. В 1883 году Шоу и Битти действительно подали заявку на участие в любительском чемпионате по боксу на стадионе “Лилль Бридж Граундс”, хотя Шоу весил всего 140 фунтов. Им обоим было отказано.

лучшее, что он когда-либо делал. И позже это стало его первым успехом у широкой публики, так что он писал: “Я никогда не думаю о профессии Кэшела Байрона без содрогания при мысли о том, как мало шансов мне было стать успешным романистом в возрасте двадцати шести лет. В тот момент предприимчивый издатель мог бы меня разорить.

В этом что-то есть. Потому что, когда он дочитал половину Кэшел Байрон. В сентябре 1882 года Шоу сделал открытие, которое изменило направление его жизни и дало ему единство целей, которого ему так не хватало. Он открыл социализм.

3 ЭКОНОМИЧЕСКАЯ ОСНОВА

Это произошло вечером 5 сентября 1882 года, когда Шоу случайно попал на лекцию Генри Джорджа в Мемориальном музее Холл на Фаррингдон-стрит. Генри Джордж не был обычным экономистом. Моряк, старатель, печатник и журналист, он в одночасье прославился публикацией книги “Прогресс и бедность в Америка в 1879 году. И если мы спросим, почему произведение, проповедующее социализм , произвело такое впечатление спустя двенадцать лет после выхода первого тома Когда появился “Капитал” Маркса, ответ заключается в том, что Джордж был своего рода пророком, писавшим со страстью евангелиста. Прогресс и Бедность задает вопрос, почему в век трудосберегающих машин и новых изобретений заработная плата стремится к абсолютному минимуму? И он дает странный ответ: потому что многие люди несправедливо получают прибыль от аренды. И рабочие, и промышленники трудятся на благо общества. Но когда они создают процветающий город там, где когда-то была всего лишь фермерская деревня, кто выигрывает больше всего? Люди, которым посчастливилось владеть землей, на которой построен город, потому что цена на нее сейчас резко возросла. Эти землевладельцы - люди, которые несправедливо наживаются на богатстве, производимом остальной частью общества. И какое же решение? По словам Джорджа, оно заключается в отмене всех налогов, кроме налога на землю. Землевладельцы должны платить налог, равный годовой стоимости земли. Таким образом, если землевладелец зарабатывает миллион долларов в год на аренде земли в центре Чикаго, именно эту сумму он должен заплатить правительству в качестве налога на землю. Это, очевидно, равносильно конфискации его земли и передаче ее общине.

Джордж, честно говоря, был чудаком. Он был одержим землей.

и думал, что его “единый налог” приведет к тысячелетнему ниум — всеобщее счастье и процветание. Он считал, что торговые циклы — регулярные спады и подъемы в торговле — были вызваны спекуляциями землей. Он был неправ, но прекрасная простота его идеи сделала его очень влиятельным человеком.

Шоу купил у билетера экземпляр “Прогресса и бедности” за шесть пенсов , и книга произвела на него откровенное впечатление. Вот уже шесть лет он боролся в обществе, в котором, казалось , не было для него ни особой пользы, ни места. Шелли сделала из него революционера, и вот уже много лет он размышлял о конфликте между религией и наукой, ниспровержении Библии, правах женщин, браке и свободной любви. И все безрезультатно; иконоборчество романов было серией ударов в пустоту. ‘Так, пчела, отчаянно пытающаяся добраться до цветочной клумбы через оконное стекло, приходит к выводу, что она стала жертвой злых духов или сошла с ума, и ее конец - истощение, отчаяние и смерть. Но если бы она только знала, что с ней все в порядке ; все, что ей нужно сделать, - это выйти так же, как она вошла, через открытое окно или дверь”. И вот, в “Прогрессе и бедности” Джордж показал пчеле, как вернуться в сад. Одержимость Шоу конфликтом между наукой и религией была “обычным бизнесом для среднего класса”. “Я осознал важность экономической основы”. “Прирожденный коммунист начинает с того, что пчела садится на стекло. Он изводит себя и всех остальных до тех пор, пока не умрет от раздражения или не поддастся на уговоры какой-нибудь пропагандистской брошюры… чтобы исследовать экономическую структуру нашего общества.

Ему сразу все становится ясно. Собственность - это воровство; респектабельность, основанная на бедности, - богохульство; брак , основанный на собственности, - проституция; легче верблюду пройти сквозь игольное ушко, чем богатому войти в Царство небесное. Теперь он знает, где он находится и где находится это общество, которое так его запугивало”.

Все биографы Шоу цитировали это высказывание. Никто из них не подвергал сомнению его утверждение о том, что он каким-то образом нашел свой “ответ” в социализме. Но был ли это на самом деле ответ? Шоу был пчелой на оконном стекле, революционером в поисках цели. Его настоящей целью были

разум, мужество и самодисциплина, и это кратко изложено в заключительной реплике Конолли в “Иррациональном узле”. ‘Невозможно быть слишком мудрой, дорогая’. И “экономическая

понятие “базис” имеет очень мало общего с той мудростью , которая интересовала Шоу. С точки зрения центрального вопроса эволюции человечества , социализм - это второстепенный вопрос, возможно, важный, но все же второстепенный. Почему же тогда книга Джорджа показалась ему такой откровенной, когда он уже читал Шелли, Дарвина, Дж. Милл и все остальные? Ответ связан не с идеями , содержащимися в книге, а с ощущением практической цели, которая Шоу мог бы извлечь из них пользу. Если бы он мог извлечь такую же практическую пользу из прав женщин или прав Брэдло В светском обществе это стало бы для него ‘откровением’. Он был сильно разочарован; его романы ни к чему не приводили; его статьи и рассказы всегда отвергались. Он прожил в Лондоне шесть лет и не оставил в столице ни малейшего следа. Больше всего ему нужно было перестать топтаться на месте, почувствовать движение, стремление к чему-то. У него было слишком много талантов , и ни один из них не казался востребованным. Он был романистом, оратором, журналистом, пианистом — он даже пробовал писать песни. Он писал плохие стихи девушке, в которую “страстно влюбился”, хорошенькой медсестре по имени Элис Локетт; но эта любовная связь, как и другие его занятия, затянулась надолго. Он жил в революционный период; в воздухе витали социальные и интеллектуальные перемены. Но он был сторонним наблюдателем; его собственные попытки присоединиться к ним были проигнорированы.

И вот теперь Генри Джордж выступил с полным обвинением в адрес “этого общества, которое так запугивало его”, и с удивительно простым решением его проблем. Это было так, как если бы он вложил в руки Шоу большую дубинку, а затем указал, кто именно заслуживает удара. Наконец-то у Шоу появилась практическая точка приложения, трещина , в которую он мог просунуть свой лом. Социализм не был ответом на интеллектуальные проблемы Шоу. Это был ответ на чисто практический вопрос о том, что делать дальше.

И вот, наконец, что-то начало происходить. За два года до этого, в

Зететическом обществе, он познакомился с Сидни Уэббом, мягким, эрудированным молодым человеком с лондонским акцентом и спокойной деловитостью, который “использовал заметки, читал их, ставил галочки одну за другой, выбрасывал и заканчивал с хладнокровием и ясностью мне, в моем тогдашнем дрожащем состоянии, это показалось чудом. улус’. Шоу назвал его ‘самым способным человеком в Англии”. На него произвело впечатление, что Уэбб “знал больше, чем лектор; знал больше, чем кто-либо из присутствующих; прочитал все, что когда-либо было написано”.

было написано на эту тему; и я вспомнил все факты, которые имели к этому отношение'. Позже он сказал: "Пожалуй, самым умным поступком, который я когда-либо совершал в своей жизни, было навязать Уэббу свою дружбу, вымогать у него и сохранить ее". Возможно, именно от Уэбба он узнал о Х.М. Хайндман, друг и ученик Карла Маркса, который в то время был еще неизвестен в Англии. Хайндман основал общество под названием "Демократическая федерация", собрания которого Шоу вскоре начал посещать. Когда Шоу упомянул имя Генри Джордж, Хайндман посоветовал ему почитать Карла Маркса. Шоу утверждает , что он так и сделал, прочитав "Капитал" во французском переводе Девиля. Мне трудно воспринимать это буквально, учитывая общеизвестную неспособность Шоу говорить на иностранных языках и сложность текста Маркса . С другой стороны, Шоу не пришлось бы углубляться в "Капитал", чтобы прийти к одному из его центральных и наиболее противоречивых аргументов: "стоимость" товара - это стоимость труда, который в него вложен. Именно на этом утверждении Маркс строит всю свою демонстрацию окончательного краха капитализма. Немедленной реакцией Шоу было отрицание этого на том очевидном основании, что стоимость товара - это не стоимость затраченного на него труда. Ценность бриллианта - это не стоимость труда, затраченного на его извлечение из земли; это чисто искусственная ценность, основанная на спросе. И противоположность Шоу изложения трудовой теории стоимости, без сомнения, было достаточно, чтобы вовлечь его в спор с Хайндманом, а также с Уэббом и Сидни Оливье (еще одним товарищем-социалистом), и в конечном итоге он полностью усвоил аргументы Маркса.

Но хотя социализм Шоу не является неотъемлемой частью его философии, которую он любил отстаивать, он, несомненно, был чрезвычайно важной частью его жизни и характера. Он начал писать и размышлять об этом в 1883 году и продолжал писать и размышлять об этом шестьдесят лет спустя. Поскольку большинство биографов Шоу обладали скорее художественным, чем политическим складом ума, это стало наименее ценимым аспектом его жизни - работой.

Важно понимать, что интерес Шоу к социальным и политическим проблемам имел силу религиозного обращения. В 1883 году он

внезапно начал читать политическую экономию— Адам Смит, Рикардо, Мальтус и Прудон, а также Маркс и Энгельс. Если не считать музыки, Шоу никогда не изучал ни один предмет так тщательно. Это был первый полностью интеллектуальный

дисциплина его жизни — возможно, единственная, поскольку он никогда не прилагал сравнимых усилий для понимания науки или философии. Чтобы понять, какое влияние это оказало на его сознание, необходимо взглянуть на природу этих теорий, которые оказали на него столь глубокое влияние.

Что касается следующего раздела, я должен сделать личное признание. Как и большинство людей, я нахожу экономику довольно отталкивающим предметом, несмотря на рассказ Йейтса о Патере, который рассказал Лайонелу Джонсон, что у него на книжной полке есть книги по экономике ‘потому что я чувствую, что ничто человеческое не должно быть мне чуждо”. Когда мне было за тридцать, я знал все работы Шоу, за исключением эссе о Фабиане. Книга Эрика Бентли заставила меня почувствовать, что в некотором отношении их можно рассматривать как ключ к пониманию Шоу. Я принялся за чтение различных работ по политической экономии, которые лежали непрочитанными на моих книжных полках в течение десяти или более лет. И я был поражен, обнаружив , что никогда по—настоящему не понимал Шоу; это был аспект его личности, который никто из его биографов не удосужился обсудить - вероятно, потому, что все они считали экономику такой же скучной , как и я.

Следующий раздел следует пропустить всем, кто решительно не желает понимать, почему Шоу был так глубоко привержен социализму. Потому что, по общему признанию, это компромисс; каждый, кто действительно хочет понять Шоу , должен прочитать Адама Смита, Рикардо, Милля и Карла Маркса. * Для тех, у кого нет времени и желания, я должен попытаться обрисовать предысторию экономического мышления Шоу.

Общепризнано, что первым крупным политическим экономистом был Адам Смит, современник доктора Джонсона, чья книга

“Богатство народов” вышла в 1776 году. Смит был первым великим экономистом, придерживавшимся принципа laisse-faire. И его главная мысль заключалась в следующем: Современное общество - это

* Или, по крайней мере, некоторые из наиболее читаемых публикаций по данной теме.: “Мирские философы” Роберта Хейлбронера, “История экономических Мысль, “Кейнс и после” Майкла Стюарта (“Пингвин”) или “Дуглас Викерс” Теория денег, 1690-1776.

становление все более процветающим благодаря специализации труда. На булавочной фабрике десять человек, каждый из которых был сосредоточен на своей части изготовления булавки, могли изготавливать сорок восемь тысяч булавок в день; если бы каждый человек делал булавки целиком, он не смог бы производить и двадцати булавок в день. Основным законом политической экономии (в те времена это еще не называлось экономикой) является закон спроса и предложения. И очевидно, что чем более процветающим становится общество, тем больше оно может позволить себе покупать. Спрос растет, а вместе с ним и предложение, и, таким образом , общество становится все более и более процветающим. Все, что вам нужно сделать , - это оставить все как есть.

Смит ввел трудовую теорию стоимости, которую позже перенял Маркс. Но он отличается от Маркса тем, что его выводы полностью оптимистичны. Неудачи случаются, но они временные. По мере роста благосостояния общества конкуренция за работников возрастает, и это действует как временный тормоз, поскольку более высокая заработная плата означает более низкую прибыль и меньшее накопление богатства. Но затем число работников увеличивается, поскольку более высокая заработная плата позволяет им растить большие семьи, и вскоре их становится более чем достаточно. И таким образом, восходящая спираль продолжается… .

Сразу же можно заметить, что такого рода аргументы имеют тенденцию быть абсурдно абстрактными. Например, неверно, что рост благосостояния работников приводит к увеличению их семей. Исследования, проведенные в ряде слаборазвитых стран, показали, что именно в самых бедных семьях рождается больше всего детей, как будто бедность вынуждает их прибегать к единственному доступному способу удовлетворения своих потребностей. да. Чем благополучнее семья, тем меньше ее размер. Успехи в экономической науке — какими бы они ни были — обычно происходят тогда, когда критики-реалисты указывают на слабые стороны старой теории и пытаются заменить ее новой.

Именно это произошло с последователями Смита. Спустя тридцать два года после выхода “Богатства народов” преподобный Томас Роберт Мальтус опубликовал свое эссе о

принципе народонаселения, в котором указал, что рост благосостояния ведет к увеличению численности населения и что рост населения, как правило, опережает рост благосостояния. Общество движется не вверх, а вниз. (Опять же, несмотря на современный демографический взрыв, вышеприведенные наблюдения о слаборазвитых странах противоречат этому.)

Друг Мальтуса Давид Рикардо, еврей, член парламента мент, придерживался еще более мрачного мнения. Он является истинным предшественником

Карл Маркс и Генри Джордж. Он согласен с Мальтусом в том, что положение рабочих никогда не улучшится из-за этой неисправимой тенденции производить больше детей. И он предвосхищает мнение Генри Джорджа. Джордж верил, что капиталисты также сочтут невозможным улучшить свое положение. Поскольку промышленность расширяется, ей требуется больше земли; цена на землю растет, и выигрывают только землевладельцы, поскольку капиталист выплачивает свою прибыль за увеличение площади земли и повышение заработной платы , поскольку с ростом цен на землю растут и цены на зерно, а рабочим нужно есть. Рикардо развивает мрачные теории Мальтуса еще на одну ступень; общество, которое он себе представляет, можно охарактеризовать как “крысиные бега”.

Свирепый пессимизм Рикардо привел к обратному повороту в идеалистический утопизм. В начале девятнадцатого века молодой промышленник по имени Роберт Оуэн основал “кооперативные деревни”, чтобы продемонстрировать, что общество не обязательно должно основываться на эксплуатации человека человеком. стал весьма успешным бизнесменом. Его современник Шарль Фурье предложил создать ” фаланги”, своего рода кооперативные гостиницы (очень похожие на идеи , разработанные психологом-бихевиористом Б. Ф. Скиннером в его книге “Уолден второй” (1948), которая в последние годы приобрела огромную популярность среди американских студентов). Граф Клод де Сен-Симон выдвинул революционную идею о том, что высшие награды общества должны достаться его работникам, а не бездельникам и аристократам; он умер от

голода и уныния, прежде чем объяснил, как этого добиться.

Пожалуй, самым важным из них, хотя и полузабытым сегодня , является Джон Стюарт Милль, чьи “Принципы политической экономии” стали первым исчерпывающим учебником в этой области. Главным вкладом Милля в экономическую науку стало одно чрезвычайно простое и в то же время жизненно важное утверждение. Это правда, сказал он, что обществом управляют жесткие законы производства, от которых невозможно уклониться или обмануть их. Но закона распределения не существует; общество может распоряжаться своими ресурсами, как ему заблагорассудится. Нет такого “закона”, который превращал бы общество в “крысиные бега”. Это все равно, как если бы марсианский психолог утверждал, что люди в основе своей руководствуются личными интересами и что по мере того, как они становятся более успешными, их отношение к своим собратьям-людям будет становиться все более невежливым, пока все человеческое общество не будет разрушено конфликтом. Теоретически это могло бы звучать неопровержимо. Но цивилизованный человек просто обязан ответить: это правда, что нами руководят личные интересы, но мы можем выбрать, чтобы над нами не доминировали

таким образом, мы можем быть вежливыми с людьми, которые не представляют для нас никакой непосредственной пользы; мы можем помочь кому -то без особой надежды на прибыль.

Именно эта точка зрения Милля косвенно привела к появлению современного Кейнса. ян Экономикс': к тому, что иногда называют "запуском насоса", то есть к тому, чтобы правительство контролировало торговые циклы путем целенаправленных государственных расходов для поддержки экономики во время спадов.

Но менее чем через двадцать лет после выхода "Политической экономии" Милля (1848), в которой говорилось о свободе воли человека, появилась самая жесткая и детерминистская из экономических теорий - теория Маркса.

Сейчас подход Маркса в целом еще более абстрактен, чем у Смита или Рикардо. Он утверждает, что с помощью самой жесткой логики докажет, что конкурентная система обречена на самоуничтожение и должна быть передана обществу трудящихся. Капитализм должен уничтожить появляются не потому, что это зло — Маркс утверждает, что ему безразличны моральные суждения, — а потому, что так говорят законы экономики.

Аргументы Маркса — сильно упрощенные — можно выразить следующим образом. Стоимость товара - это количество труда, затраченного на его создание. В таком случае, за сколько он будет продаваться? Очевидно, что каждый будет стараться получить как можно более высокую цену. Но в конечном счете конкуренция будет снижать цены до тех пор, пока товар не будет продаваться по его фактической рабочей стоимости. Пока что это аргумент Адама Смита.

Но если товар продается по его рабочей стоимости, никто не получает прибыль. Как капиталист может получать прибыль? Сознательно эксплуатируя свою рабочую силу. Он делает это не из злобы, а потому , что у него нет выбора; он не хочет голодать. Он должен создавать 'прибавочную стоимость", стоимость, превышающую стоимость товара. Он может добиться этого, только заставив работника работать больше часов , чем ему платят. "Стоимость" труда, который продает работник, - это

сумма денег, необходимая ему для поддержания жизни для себя и своей семьи. Объем выполняемой им работы должен быть в точности эквивалентен количеству потребляемой им и его семьей пищи, необходимому количеству угля и одежды и т.д. (помните , что каждый товар имеет точную трудовую стоимость). Капиталист может получить прибавочную стоимость, только заставляя его работать больше положенного времени и угрожая голодной смертью.

Итак, мы имеем дело с первой стадией капиталистического общества: множество капиталистов получают прибыль, эксплуатируя рабочих и создавая прибавочную стоимость. Это крысиные бега Рикардо. И согласно

по мнению Рикардо, ситуация находится в своего рода равновесии, поскольку рабочие стремятся к увеличению своей численности, и поэтому их всегда достаточно для эксплуатации капиталистами. Но Маркс просто отвергает это как “клевету на человечество’. В любом случае, это не имеет принципиального значения. Потому что капиталисты вскоре вынуждены будут конкурировать друг с другом, покупая машины, которые дают краткий период медового месяца увеличения прибыли в виде высокомеханизированной фабрики. питс работает на фабрике, где занято больше рабочих. Так не может продолжаться вечно, потому что рано или поздно все будут вынуждены пользоваться машинами — в силу принципа конкуренции — и цены упадут.

А теперь наступает решающий момент в споре. Машины - такой же товар, как и любой другой, и рано или поздно конкуренция при продаже машин приведет к тому, что они достигнут своей естественной цены. И какова их естественная цена? Ну, очевидно, стоимость того, что они могут производить. Если бы машина могла производить товары, стоимость которых в десять раз превышала их стоимость, то возник бы ажиотажный спрос на них, что привело бы к росту цены, пока рано или поздно она не сравнялась бы со стоимостью фактически затраченного труда. Но это означает, что машину нельзя эксплуатировать так же, как рабочего. ‘Закон о том, что прибавочная стоимость возникает не из рабочей силы, которая была заменена рабочей силой Маха заявляет о себе не что иное, как рабочая сила, фактически задействованная в работе с оборудованием.’ Таким образом,

прибыли сокращаются, и оборудование выбрасывается на рынок и покупается по дешевке более крупными концернами, так что капиталисты продолжают пожирать друг друга. “Один капиталист всегда убивает многих’. Независимо от того, насколько крупными становятся монополии, тенденция к снижению продолжается, поскольку, если рабочие были заменены машинами, кто покупает продукцию машин? Более того, если мотив конкуренции ослабевает из-за того, что монополия принадлежит одной крупной фирме, весь процесс ускоряется из-за растущей лени и беспечности монополии. (В этом Маркс, похоже, предвосхитил Арнольда Тойнби Закон вызова и реакции.) Периодические кризисы становятся все более и более серьезными, пока рабочие, испытывающие отвращение к этому зрелищу, не решают завладеть средствами производства.

Можно было бы подытожить все это, сказав, что, согласно Марксу, рабочие являются первыми жертвами машин, затем мелкими капиталистами и, наконец, крупными капиталистами. Вся драма проистекает из сочетания машин с конкурентным обществом, обществом, в котором к работникам относятся как к

‘массовость’ рабочей силы. Решение приходит, когда истинный индивид социализм восстанавливается; люди трудятся на благо друг друга, и машина перестает быть чудовищной силой, уничтожающей людей, и становится слугой общества.

Следует признать, что все это звучит достаточно логично; но ведь так же поступали Смит и Рикардо. Нетрудно рассуждать логично , когда речь идет об обществе с большой буквы S; вопрос в том, действительно ли эти теории описывают то, как функционирует общество. Концепция Маркса основана на его определении стоимости как количества труда, вложенного в продукт. После этого все остальное следует логически.

Вся структура настолько полна дыр, что трудно удержаться от соблазна отмахнуться от всего этого как от полной бессмыслицы. Шоу сразу понял, что трудовая теория ценности - это несостоятельная абстракция; ценность зависит исключительно от того, что я готов отдать за продукт и насколько легко его получить. Экономист по имени У. С. Джевонс, который утонул в Гастингсе за несколько недель до того, как Шоу посетил лекцию Генри Джорджа, выдвинул альтернативную теорию, которую он назвал теорией ценности “полезности”, которая представляет собой просто степень удовлетворения, которое человек получает от определенной вещи, независимо от ее фактическая ‘полезность’. В очевидным примером этого является произведение искусства—картина Ван Гога, давайте скажем. Цена на грампластинках может аппроксимировать труда к цене, поскольку любое число копий может быть про денный. Теоретически можно изготовить любое количество копий картины Ван Гога , но коллекционер может быть готов заплатить за оригинал полмиллиона фунтов стерлингов. Почему? Его мотивы сугубо личные; он смотрит на нее и говорит: “А, это та самая картина, которую Ван Гог действительно творил”. Он не может отличить это от искусной имитации. Он придает этому ценность. И теорию ценности Джевонса стоит иметь в виду как противоядие от Согласно теории Маркса, человек выбирает свои ценности в гораздо большей степени, чем это допускает Маркс.

Возможно, основная ошибка Маркса - это ошибка в отношении ценности машины: машина не может эксплуатироваться и, следовательно , не может производить прибавочную стоимость.

Машина - это объект эксплуатации. законы природы. Если я использую трубку для перекачки бензина из бака своей машины в газонокосилку, я использую простую машину, и весь смысл этой машины в том, что я использую свои знания-

руководствуюсь законом природы — в данном случае давлением воздуха — чтобы сэкономить себе труд. Если мне не хватает отрезка трубки, когда я хочу откачать бензин, его ценность для меня может быть значительной — намного больше, чем трудозатраты на этот отрезок трубки. Природа машины такова, что она производит больше, чем требует ее рабочая сила, и она делает это , используя неиспользованные силы природы, подобно электростанции , расположенной у подножия Ниагарского водопада. Природа обеспечивает ‘прибавочную стоимость’. Машиной — скажем, динамо—машиной - может быть легко управлять конструкция и материалы, из которых она изготовлена, могут быть недорогими, но мощность, которую она может производить, совершенно непропорциональна этим факторам. Утверждение Маркса о том, что ценность машины - это просто стоимость того, что она может произвести, очевидно, неверно. И цена машины на рынке будет определяться не стоимостью, которую она принесет за время своего срока службы, а стоимостью ее производства. Если владелец магазина попытается взять с меня десять фунтов за кусок пластиковой трубки на том основании, что в конечном итоге именно столько мне обойдется заправка бензина, я, очевидно, найду другой магазин, где цена будет более приемлемой.

Шоу поддержал основную экономическую теорию Маркса и высмеял Джевонса и Джона Стюарта Милля — последний был любимым экономистом Сиднея Уэбба. Хотя его отрицание теории стоимости подорвало основы капитала, Маркс был слишком хорошим союзником, чтобы терять его. Шоу был опьянен абсолютной силой обвинения Маркса. В тот момент он не подозревал о философских последствиях диалектического материализма. В любом случае, он полностью разделял мнение Маркса: “Философы всего лишь по-разному интерпретировали мир; однако суть в том, чтобы изменить его”. Что Шоу нравилось в “Капитале”, так это то, что “это иеремиада против буржуазии, подкрепленная такой массой доказательств и такой неустанной борьбой”. гениальный донос, какого никогда раньше не было’.

Маркс произвел на него гораздо большее впечатление более того, Джордж быстро вышел из общества Генри Джорджа (Лиги восстановления земель), когда узнал, что оно ничего не имеет против капитализма как такового. И какое-то время он не мог найти практического применения своему новоприобретенному коммунизму. Затем он услышал о группе под названием "Фабианское общество", которая была ответвлением в высшей степени идеалистической группы под названием Братство новой жизни, целью которого было полное переустройство общества "в соответствии с высочайшими моральными возможностями'.

БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

У группы были связи со спиритуализмом*, и ряд ее наиболее практичных членов откололись, чтобы сформировать более чисто политическую организацию. У фабианцев не было строгой экономической теории, и они не принимали идею Маркса о классовой борьбе. Они были практическими социалистами, которые хотели, чтобы социализм стал таким же политически респектабельным, как либерализм.

Шоу открыл для себя фабианцев, прочитав их трактат "Почему многие бедны?". и он пришел на их следующую встречу, а затем представил им Уэбба. Это было то, что они оба искали: группу образованных, высокоинтеллектуальных людей с практической целью. Шоу было двадцать семь - почти двадцать восемь — лет, когда он присоединился к ним. Это был поворотный момент в его жизни. Принадлежность к этой преданной своему делу группе дала Шоу то чувство, в котором он всегда нуждался: ощущение практичности, компетентности, способности к настоящей работе. Это кажется абсурдным, если учесть, что он написал четыре объемистых романа, каждый из которых отличается высокой оригинальностью. Но эти романы, как я уже отмечал , на удивление неубедительны; они не дают ответа на вопрос: "Куда теперь?" По сути, Шоу все еще чувствовал себя ничтожеством; и действительно, его новые коллеги были склонны считать его ничтожеством. Сидни Оливье (впоследствии лорд Оливье), признав подчеркивая "прозрачную либеральность и великодушие его характера", пишет: "Но Уэбб и я были выпускниками университета… и мы часто считали образование Шоу и его высокую оценку академических знаний и социально признанных гуманитарных наук прискорбно недостаточными… Судя по его разговору, я подумал, что его понимание и симпатия ко многим

аспектам человеческого поведения порочно поверхностны и ограничены, а его спорные аргументы часто дешевы и некритичны. “Тем не менее, Шоу был хорошим членом команды, поскольку умел аргументировать остроумно и стильно, и объясняет цели социализма с ясностью, по сравнению с которой Уэбб и Оливье казались слоновьими: “Самым поразительным результатом нашей нынешней системы раздачи национальной земли и капитала частным лицам стало разделение общества на враждебные классы, у которых, с одной стороны, большие аппетиты, а с другой - отсутствие обедов , и большие ужины, а в другой - никакого аппетита.’ Это из “второго фабианского трактата”: Шоу, не теряя времени, усилил свой авторитет в команде.

Основной аргумент Шоу в пользу социализма был очень простым, и

* Мать Шоу была спиритуалисткой.

он является производным от Джевонса. Он представлен с прекрасной ясности в главе 29 руководства умная женщина, которая к социализму , паб вавшие в 1928 году. Почему, спрашивает Шоу, частным компаниям запрещено конкурировать с почтовыми службами в качестве перевозчиков писем? “Причина в том, что стоимость доставки писем сильно отличается от стоимости доставки одного письма к другому. Стоимость доставки письма из дома в дом на одной и той же террасе настолько мала, что ее невозможно выразить в деньгах. Но стоимость доставки того же письма с острова Уайт в Сан-Франциско значительна… Вы, естественно, подумали бы, что вы можете ожидать, что главный почтмейстер доставит вам дюжину писем на той же террасе за пенни и возьмет с вас фунт за отправку одного письма в Сан-Франциско. На самом деле он доставит вам тринадцать писем за три с половиной пенса за каждое.

…Причина, по которой мы запрещаем частным лицам или компаниям перевозить письма, заключается в том, что, если бы им было позволено вмешиваться, вскоре появились бы компании, продающие марки по три пенса за дюжину для доставки писем в радиусе нескольких миль. Главный почтмейстер не получал бы

ничего, кроме писем на дальние расстояния… И когда мы обнаружили бы, что преимущество отправки письма за милю или две за фартинг сопровождается недостатком оплаты в шесть пенсов или шиллинг, когда мы хотим написать кому-то, кто находится за десять миль, мы почувствовали бы, что у нас есть преимущество. он заключил очень невыгодную сделку. В выигрыше оказались бы только частные компании, которые нарушили нашу систему.'

Но там, где речь идет о наиболее важных товарах, говорится Шоу, именно это и произошло. Например, некоторые виды угля очень дешевы в добыче, потому что шахты доступны и находятся недалеко от железных дорог или рек; другие виды угля стоят дороже, потому что их можно добывать из морских глубин или в каком-то отдаленном и труднодоступном месте. Владельцу этой шахты придется запросить за нее высокую цену, чтобы заставить ее окупиться. Теперь владелец более доступной шахты может попытаться в какой-то степени подрезать его, но он также в полной мере воспользуется высокой ценой, чтобы назначить максимально возможную цену за свой собственный уголь. Это Джевонс, который указал, что "обменная стоимость наименее полезной части предложения определяет обменную стоимость всего остального'. Очевидно, что если бы уголь был национализирован, как в случае с почтой, стоимость была бы усреднена, как в случае с марками, и домохозяйка получала бы свой уголь примерно по себестоимости. Частная собственность на шахты

приводит к тому же результату, что и в почтовом отделении: к росту цен.

Интересно, хотя, возможно, и не совсем уместно, порассуждать о том, почему национализация угольных шахт в Англии не привела к такому падению цен на уголь. Во всяком случае, вышеизложенное является Главный аргумент Шоу в пользу социализма. Она носит чисто практический характер, в ней не говорится о классовой борьбе или трудовой теории ценности. Будучи разумной и практичной, она имела значительную привлекательность для англичан и объясняет, почему рабочее движение в Англии так быстро приобрело политическое влияние. Наиболее близким к революционному принципу в социализме

Шоу является утверждение Сен-Симона о том, что каждый должен работать. “В современных условиях каждый из нас может производить гораздо больше, чем нужно, чтобы прокормить одного человека. Если бы все работали, у каждого было бы много свободного времени’. Его возражения против капитализма не имеют ничего общего с его тенденцией к саморазрушению, а просто с его стремлением к процветанию. уменьшайте количество отходов, потому что отходы означают более высокую прибыль. Таков недогматичный социализм Уэббов. “Ограниченная речь о великих разрушениях ” в “Тележке с яблоками” - это инсценировка главы о расточительстве в романе Уэббса “Упадок капиталистической цивилизации”.

Но еще до того, как он присоединился к фабианскому обществу, Шоу использовал свои новообретенные убеждения в качестве материала для романа. Она называлась “Бессердечный человек” и была начата в июле 1883 года. завершено менее чем за четыре месяца. Позже Шоу утверждал, что изначально задумывалось как обширное произведение, “изображающее распад капиталистического общества и его падение как окончательную грандиозную катастрофу’. Это звучит как еще одно типичное шавианское преувеличение, поскольку роман явно самодостаточен, а тон слишком легкий, чтобы привести к такой окончательной катастрофе. Когда она была закончена, ей было присвоено название Асоциальный социалист. По многим причинам это самый интересный из “романов его юности”.

Во-первых, и это самое важное, он раскрывает окончание поисков героя в Шавиане. В романе Сидни Трефузиса “Богатый социалист ” Шоу наконец-то создал персонажа, который, по его мнению, олицетворял его собственные возможности. За исключением незрелого Роберта Смита, ни один герой романов Шоу не был определенным автопортретом. Но во всем Трефузис - это Шоу. Тот факт, что он снова появляется восемь лет спустя в роли Чартериса в “Донжуане”, а затем двадцать лет спустя в роли Джона Таннера в “Человеке и супермене”, свидетельствует о том, что Шоу

он почувствовал, что наконец-то создал зеркало, которое точно отражает его самого—

Еще более важным является тот факт, что Шоу теперь чувствовал себя достаточно уверенно, чтобы дать волю своему безмерному романтизму. Это романтизм школьника, который далек от реализма Irra это во многом объясняет, почему Шоу все еще чувствовал себя несформировавшимся и незрелым. В двадцать семь лет он все еще был девственником, и его мечты, очевидно, были связаны с любовными похождениями, в которых он был неотразим для женщин. Но Шоу из “мечты наяву” - это не Казанова, но мужчина, движимый целью, в которой женщины не могут играть никакой роли. Все это предельно ясно для несоциального социалиста.

Действие первой части книги происходит в школе для девочек, где Трефузис переодет садовником, сбежавшим от своей новобрачной жены. - Пять недель я гулял, разговаривал и развлекался с самой прекрасной женщиной в мире, а в результате я убегаю от нее и буду жить в пещере отшельника до самой смерти. Любовь не может удержать меня; все мои самые сильные силы восстают против нее и я не могу этого вынести”. При таких обстоятельствах кажется странным, что он переезжает в коттедж рядом со школой для девочек, где — по случайному совпадению — учится одна из родственниц его жены . Правда в том, что Трефузис - заядлый флиртун.

В школе-интернате учатся три семнадцатилетние девушки: Агата Уайли (родственница), Гертруда Линдсей и Джейн Кар пентер. Агата - героиня Шоу: умная, озорная и реалистичная. Джейн - пухленькая, добродушная и сентиментальная. Гертруда - одна из любимых героинь Шоу, которая вызывает отвращение у публики, светская снобка, девушка из низов, которая никогда не перестает судить обо всех по их происхождению. (Он даже взял на себя труд ввести одну из них в профессию Кэшела Байрона — в качестве компаньонки героини , хотя она совершенно не имеет отношения к сюжету.) Естественно, их чрезвычайно заинтересовал Смилаш, как называет его Трефузис о себе и о своем варварском акценте, который не имеет ничего общего с местным Английский диалект. Шоу удается извлечь из Смайлаша много общего Диккенсовское веселье:

“Нет, леди, - сказал Смилаш с добродетельным видом, - я честный человек и никогда не сидел в тюрьме изнутри, за исключением четырех раз, и только дважды за кражу”.

Маскировка Смилаша раскрывается, когда его жена приходит на день выступления, но ему удается застать ее наедине и прочитать

ей несколько долгих лекций о социализме и экономике, прежде чем убедить ее

вернуться в Лондон без него. Социализм Трефузиса звучит идеалистично и утопично: “Я помогаю освободить тех манчестерских рабочих, которые были рабами моего отца. Чтобы добиться этого, их собратья—рабы по всему миру должны объединиться в обширную международную ассоциацию людей, обязавшихся справедливо распределять труд в мире; справедливо распределять результаты своего труда; не давать ни фартинга — не говоря уже о благотворительности - ни одному взрослому и трудоспособному лентяю или бездельнику. герер, и относиться как к паразитам в содружестве к людям , пытающимся получить больше, чем их доля богатства, или отдать меньше , чем их доля работы”. После возвращения Генриетты в Лондон, Смилаша обвиняют в ее похищении, но ему удается доказать свою невиновность, что еще больше озадачивает и интригует юных леди колледжа

.

Можно почти услышать, как Шоу хихикает от восторга, придумывая эти абсурдные ситуации. Ему было двадцать семь, когда он написал роман; если не считать экономики, он читается так, как будто был написан семнадцатилетним романтичным юношей. В финальной сцене он даже мстит Элис Локетт — медсестре, которая Гертруда Линдси, по-видимому, основана здесь. Как и все остальные девушки в книге, Гертруда влюблена в Трефузиса. Он обручается с Агата и Гертруда уезжают в Лондон. Трефузис решает поехать тем же поездом и попытаться уговорить ее выйти замуж за молодого поэта. Сначала он прибегает к здравому смыслу: “Любовь - это переоцененная страсть’ и т.д. Когда это не удается, он произносит сентиментальную речь об отречении и о том, что он всегда будет хранить для нее уголок своего сердца. Это срабатывает. Когда поезд прибывает, Трефузис замечает знакомому, который встречает его: “Вот едет настоящая женщина. Я убеждал ее сделать самый лучший шаг, который только возможен для нее. Я начал с того, что говорил как человек чести, и продолжал в том же духе в течение получаса , но она не

желала меня слушать. Потом я минут пять нес самую дешевую романтическую чепуху, и она согласилась со слезами на глазах. Отношение Элис Локетт к Шоу было совершенно двойственным. Он ей нравился, но она не доверяла его выходкам пэнси и его интеллектуализм; поэтому она продолжала язвительно защищаться , протестуя: “Некоторые мужчины такие неуклюжие, что вместо того , чтобы показать самую благородную часть женской руки, они ее подавляют’. И в конце своего ответа Шоу сказал ей: “Ваш уголок - восхитительное место, где можно провести вечер после напряженного рабочего дня. Вы найдете все о нем и о своей двойной сущности (если вы под-

выдержите это) легли в основу самой сентиментальной части моей новой книги. “Это был довольно нечестный способ Шоу оставить за собой последнее слово. Когда в журнале появилась серия статей о несоциальном социалисте , он позаботился о том, чтобы Элис и ее сестра получали ежемесячные публикации.

В романе есть один эпизод, который вызвал неприязнь практически у всех авторов, пишущих о Шоу: смерть Генриетты и отношение героя к ней.* Генриетта умирает от пневмонии, попав в шторм, и реакция Трефузиса философична: - Что было, того не исправишь. В конце концов, мне есть за что быть благодарным . Я молодой человек, и вдовец из меня выйдет неплохой. Когда доктор говорит о чувствах родителей умершей девочки, Трефузис говорит: “Пусть они поберегут свои чувства для живых, от имени которых я часто тщетно взывал к ним. Черт бы побрал их чувства!’ Это наводит его на размышления о социализме: “У нее была теплая комната и роскошная кровать, в которой она могла умереть. …Сегодня многие люди голодают и замерзают, чтобы у нас были средства умереть модно’. Когда он действительно видит тело своей жены, он заливается слезами, но стыдится “этого притворного горя’. ‘Где-то внутри меня есть механизм скорби; он начинает работать при виде нее, хотя я не испытываю печали; точно так же, как она приводила в действие механизм страсти, когда у меня не было любви’. Поговорив некоторое время с телом на тему смертности человека, он ссорится с отцом Генриетты, говоря ему: “Я думал, ты любишь Хетти, но я вижу, что ты любишь только свои чувства и свою респектабельность. Черт бы побрал вас обоих! Она была права: моя любовь к ней, какой бы незавершенной она ни была, была сильнее твоей”. С этими

словами он выбегает из дома.

Оливье мог бы привести подобные слова в качестве доказательства “извращенно мелких и ограниченных симпатий Шоу’. На самом деле это говорит лишь о том, что он был исключительно незрелым двадцатисемилетним человеком, высокоразвитым интеллектуально, общительным. совершенно неразвит эмоционально. Его отношение к Генриетте не является “бессердечным”, потому что она никогда не была для него реальностью. И это объясняет, почему Шоу так и не стал хорошим романистом; большинство его персонажей — за исключением главных героев — это картонные фигурки, шахматные фигуры, которые передвигаются в соответствии с потребностями автора.

Это так потрясло редактора “Сент-Джеймс газетт”, что он отказал Шоу в работе книжного обозревателя.

сюжет. Шоу не делает попыток “проникнуть в их душу”, поэтому они всегда делают и говорят вещи, которые им не свойственны — как в “Иррациональном узле”, когда любящий отец называет своего ребенка “оно’. Внешность несоциального социалиста настолько легка, что это едва ли имеет значение; она держится на уровне абсурда, скорее напоминая о важности быть серьезным. Именно по этой причине этот роман сразу же стал самым успешным из его романов — он был первым, попавшим в печать. Но когда издательство Macmillan’s отклонило его с комментарием, что они “были бы рады ознакомиться с чем-нибудь еще, что он мог бы написать более содержательного характера”, он возмутился: “Вы должны признать, что когда в романе затрагиваются два важных вопроса , а также дается описание современного немецкого социализма, то это не может не радовать”. выдвинутый Марксом в качестве довеска, он довольно поразителен, когда его встречают с подразумеваемым обвинением в тривиальности.’ Он, по-видимому , не осознавал, что недостаток содержательности книги заключается в эмоциональном и человеческом уровне, а не в ее интеллектуальном содержании.

Шоу предпринял еще одну попытку написать роман — четыре года спустя “Асоциальный социалист”; полторы главы были опубликованы в 1958 год - Неоконченный роман. Для полноты

картины это также может быть рассмотрено здесь. И снова мы имеем дело с типичным Герой Шоу — спокойный, компетентный и реалистичный — позировал на фоне эмоциональных женщин и потакающих своим желаниям мужчин. Д-р Кинкейд, молодой лондонский врач, отправляется в маленький провинциальный городок , чтобы стать ассистентом Пелэма Мэддика, врача-стажера без медицинского образования. Мэддик - типичный шавианский слабак, прямой потомок незрелого Фрейзера Фенвика. 'Доктор Мэддик, это было очевидно, был одет так, как будто он был молодым, подручным какой-никакой, а лихой человек, и не обладал ни достаточной молодостью, ни обаянием ни актерства, ни денег не хватало, чтобы стать чем-то большим, чем просто сносной подделкой. …Его глаза были маленькими и водянистыми, а его самоуверенный нос был большим в неправильных местах и красным на конце.' Жена Мэддика, основанная на Эдит Несбит, жене коллеги Фабиана, привлекательна, своевольна и основательно избалована; она также недовольна своим мужем и изливает на него жалобы в течение нескольких минут после появления Кинкейда в доме. Затем леди Лори, еще одна избалованная и хорошенькая молодая женщина, которая вышла замуж за старика из-за денег. Она посылает за Кинкейдом, который спрашивает, что она ела на ужин.

"Ничего".

Кинкейд не приняла это как окончательное решение, и после некоторых расспросов выяснилось, что ее ужин состоял из супа, окорока, тюрбо, артишоков, ростбифа, шампанского, салата, яиц с пряностями, торта, заварного крема, пудинга со льдом, кюрагао, поджаренного сыра, кофе и — в лечебных целях — бренди и содовой.'

Кинкейд продолжает издеваться над ней — к ее тайному удовольствию. Затем Мэддик появляется на сцене и показывает свою слабость характера, лаская ее и подшучивая над ней.

"Все в порядке", - сказал Кинкейд. "Она слишком много съела, вот и все".

Мэддик позеленел и посмотрел на своего невозмутимого коллегу

, как на скандалиста в церкви’

Ясно, что Шоу загнал себя в тупик. Нет никакого способа развить ситуацию, кроме как представить еще одну женщину, к которой Кинкейд мог бы испытывать некоторую симпатию. Очевидно, что он слишком реалистичен, чтобы увлечься какой-либо из двух других дам. Когда миссис Мэддик пытается заговорить с ним о любви , он резко обрывает ее словами: “Возможно, вы извините меня за то, что я говорю, что любовь - это единственная тема, которая наводит на меня такую невыносимую скуку, что я не могу даже притвориться, что она меня интересует”. Так что же может случиться? Миссис Мэддик и леди Лори останутся хорошенькими и избалованными; Пелхэм Мэддик останется слабым и потакающим своим желаниям. А доктор Кинкейд будет стоять, скрестив руки на груди, с видом превосходства и ничего не предпринимая. Шоу снова оказался в ситуации, которая едва не разрушила “Узел иррационального”. И становится ясно, в чем основная слабость Шоу как романиста. Все его романы были полны романтизма, замаскированного под анти романтизм. Это мечты особого рода: те, в которых мечтатель хочет быть одновременно вовлеченным и невовлеченным, то есть вовлеченным случайно, против своей воли. Это те мечты наяву, которые позволяют вам получить свой пирог и съесть его. Герой Шавиана хочет оставаться отстраненным и добродетельным, сохранить образ сверхчеловека, который полон энергии, внутреннего направления, цели, но который, вопреки своей воле, продолжает находить его себя в этих восхитительных романтических отношениях, в которых очаровываются красивые молодые женщины, а он остается равнодушным. В основе своей это негативная ситуация. Шоу потребовалось много времени, чтобы осознать это, но когда он это сделал, он также осознал, что ему пришлось бросить писать романы. Ко второму изданию “Асоциального социалиста” он

добавлено приложение “Письмо мистера Сидни автору” Трефузис”, в котором Трефузис связывает некоторые незаконченные части романа, рассказывая Шоу о том, что произошло с различными персонажами за это время. В заключение он советует автору отказаться от написания романов. - Поэзия отчаяния не переживет само отчаяние. Ваши романисты девятнадцатого века - это всего лишь хвост Шейка спир. Не привязывай себя к этому, это быстро уходит в небытие.’ Шоу решил последовать своему собственному совету.

4. НЕСПРАВЕДЛИВЫЙ КРИТИК

С открытием Фабианского общества удача отвернулась от Шоу. Период топтания на месте закончился.

Начать с. Асоциальный социалист был принят для участия в сериале. опубликованный сегодня социалистическим ежемесячником и проходивший по всей стране . Декабрь 1884 года. Шоу, конечно, не заплатили за нее, но в феврале следующего года она была принята к публикации издательством Swan Sonnenschein and Co, которому Шоу отправил журнальную версию. Они также напечатали его рассказ “Чудесная месть” в журнале Time. И хотя они, без сомнения, чувствовали, что оказывают ему услугу, принимая его книгу, его отношения с ними свидетельствуют о развитом деловом чутье, благодаря которому он стал известен в последующие годы. Он вернул им чек на три гинеи (за рассказ) и сказал, что хочет получить девять. И отказался передавать им постоянные авторские права на роман, мотивируя это тем , что, возможно, захочет переписать его через пять лет. В итоге они пришли к компромиссу. изинг — семилетняя аренда с выплатой роялти в размере 10 процентов. В то же время он вернул чек другому редактору — это была статья, которая так и не была напечатана, — с запиской, начинающейся словами: “Если вы будете выдавать чеки просто так, вы погубите себя как редактор. Если Я пишу статьи только ради денег, я погублю себя как художник.* У него нет никаких шансов на успех — в том, что касается репутации, — но, тем не менее, он полон решимости утвердиться в умах редакторов и издателей как определенная личность, а не как еще одно обнадеживающее ничтожество.

В 1883 году он прочитал свою первую публичную лекцию без записей перед аудиторией рабочих в Вулвиче — предположительно, по их приглашению.-

умело, как член группы Генри Джорджа. Лекция для Зететического общества имела меньший успех; слушателям стало не по себе от рассуждений о социализме, и они так ясно показали это свистом и перебивками, что Шоу “быстро и с опаской” сменил

тему. Он не всегда был хорошим оратором, а на данном этапе был настолько полон решимости быть серьезным и информативным, что иногда казался скучным слушателям. Дэн Райдер описывает , как однажды председатель действительно заснул. В других случаях реакция была более бурной, согласно Хескет Пирсон*, который цитирует слова Шоу о том, что во время собраний на открытом воздухе в него бросали гнилыми овощами, а однажды ему на голову вылили содержимое ночного горшка.

“Иррациональный узел” и “Любовь между художниками” также нашли отражение в социалистическом ежемесячнике, на этот раз “Нашем уголке”, который издается под редакцией известной атеистки и сторонницы контроля над рождаемостью Энни Безант. В начале 1885 года она посетила лекцию Шоу, очевидно , решив критиковать его за его взгляды на воспитание детей (двоих ее собственных детей отобрали у нее по решению суда). То ли личность Шоу, то ли логика Шоу настолько впечатлили ее, что в конце концов она начала нападать на его противников. Впоследствии она стала членом “Фабианс”, что на данный момент стало их самым важным достижением.

Шоу и другие фабиане также проводили много времени в Блэкхит, в доме Хьюберта Бланда, одного из первых Фабианцев. Блэнд был чем—то вроде аномалии как социалист, поскольку по темпераменту он был империалистом-тори, и выглядел соответственно - широкоплечий, с моноклем и усами военного образца. Когда дело касалось женщин, у него не было никаких моральных принципов. Однажды его жена обнаружила, что ее лучшая подруга, которая жила с ними, беременна, и она проявляла сочувствие и старалась помочь, пока не обнаружила, что отцом ребенка является ее муж. Тогда она приказала подруге убраться из дома, и Блэнд пригрозил , что тоже уйдет. Итак, подруга — и ее ребенок — остались, и в свое время Блэнд добавил в дом еще одну хозяйку и ее ребенка. Когда его дочери были подростками, он соблазнял их школьных подруг. Его жена Эдит Несбит, впоследствии прославившаяся как автор детских рассказов, руководила этим странным хозяйством вместе с

* “Необыкновенные люди”, Хайнеманн, 1965.

стоицизм, скрывающий мазохистские наклонности. Она стала

миссис Мэддик в незаконченном романе.

Последовательная публикация “Асоциального социалиста” в 1884 году принесла Шоу связала одна из самых важных дружеских связей в его жизни — с поэтом Уильямом Моррисом. Моррис был выдающейся личностью, архитектором, ставшим художником, ставшим поэтом. Он не был хорошим художником, и его поэзия не отличалась высоким качеством, но он был идеалистом, который верил, что возможно изменить мир, приведя его в соответствие с мечтами поэтов. Именно этот аспект его личности произвел такое глубокое впечатление на Шоу, а также на другого ученика Морриса, У. Б. Йейтса. Моррис был самым молодым членом братства прерафаэлитов, он создавал средневековые гобелены и напечатал прекрасное издание Чосер в своем издательстве “Келмскотт Пресс”. Теперь он был одним из видных деятелей социалистического движения — хотя ему было всего пятьдесят, — и его прежняя репутация была неизвестна большинству его товарищей. Моррис был социалистом, потому что верил, что “искусство - это выражение получение удовольствия от труда’. Как и многим другим поздневикторианцам, ему не нравились уродство и дым промышленных городов; ему нравилось мечтать о средневековых городах, в которых ремесленники были еще и художниками. И он не видел причин, по которым английские рабочие не могли бы снова стать ремесленниками, работающими для удовольствия, а не для обогащения капиталистов. Название одной из его брошюр, Как мы живем и как мы могли бы жить, раскрывает практичность его подхода. Шоу, вероятно, имел в виду Морриса, когда писал в “Совершенном вагнеровце”: “Вся эта часть истории ужасно реальна, ужасно присутствует в настоящем, ужасно современна; и ее влияние на нашу социальную жизнь настолько чудовищно и разрушительно, что мы уже недостаточно знаем о счастье, чтобы это выводило нас из равновесия. Только поэт, с его видением того, какой могла бы быть жизнь, может вынести все это. Если бы мы были расой поэтов, мы бы покончили с ними еще до конца этого несчастного столетия.’

Моррис, Хайндман и Шоу, все трое, какое-то время были членами Демократической федерации Хайндмана. Но и Моррис, и Хайндман были детьми богатых родителей, и ни один из них не умел управлять своим характером. На начальном этапе Моррис предложил Хайндману выполнять его приказы, и Шоу отмечает: “Я мрачно улыбнулся про себя этому скромному предложению верности, сразу оценив , насколько тяжелее было вооружение Морриса; но Хайндман согласился

это сразу же стало его заслугой. Если бы Морриса сопровождал Платон, Аристотель, Григорий Великий, Данте, Фома Аквинский, Мильтон и Ньютон, Гайндман без малейших колебаний занял бы место их естественного лидера и еще до конца месяца поссорился бы с ними со всеми".* Именно это и произошло с Моррисом; и хотя большинство из них принадлежало Моррису. комитет на его стороне, он просто вывел свое большинство из Демократической федерации и сформировал свою собственную группу, Социалистическая лига — акция, которая снова произвела впечатление на Шоу. Моррис был не из тех, кто пользуется преимуществом своего большинства, чтобы тратить время на голосование по вопросам, по которым он не согласен с Хайндманом. То Социалистическая лига заседала в прекрасном доме Морриса в Хаммерсмите, где "все необходимое было чистым и красивым"; все остальное было красиво оформлено. Там был восточный ковер, такой красивый, что ходить по нему было бы грехом; следовательно, он лежал не на полу, а на стене и доходил до середины потолка. …На обеденном столе не было скатерти: вещь, которая сейчас довольно распространена….но затем появилось новшество, настолько ошеломляющее, что на его внедрение потребовались годы семейных конфликтов . "Миссис Моррис была очень красива — она была одной из любимых моделей прерафаэлитов - и очень молчалива; ей было больно видеть, как рабочие—социалисты в тяжелых ботинках входят и выходят из ее прекрасной гостиной Но она ничего не сказала.

Для Морриса все это предприятие было абсурдной трагикомедией, которая отняла у него годы жизни - он умер в шестьдесят лет. И он, и Хайндман считали фабианское общество средним классом и интеллектуальным снобом. Так оно и было; но поскольку его члены были равны в социальном и интеллектуальном отношении, они добились своего. Моррис считал, что социализм должен начинаться с британского рабочего, но они только впустую тратили его время и деньги. Его комитет закончил голосованием против руководства Морриса, после чего, по словам Шоу, "Моррис, который держал Лигу за шиворот, разжал руку, после чего она упала, как камень в море'.

Но Моррис пришел, чтобы полюбоваться шоу по той же причине, что Шо восхищался Сидни Уэбб: для его понимания экономических основе, и он сказал в ходе одного из своих

выступлений: в

* ‘Уильям Моррис как я знал его, в т. ч. НДС. 2 мая Уильям Моррис Моррис, художник, писатель-социалист (1936).

Шоу - мой учитель по экономике.’ ‘Это повергло меня в шок”, - говорит Шоу‘ показывает, насколько я ставил его выше себя. Я был положительно шокирован.’ Моррису нравы практического социализма показались настолько деморализующими, что он отвернулся от них, чтобы “рассказывать историю за историей о рыцарях в доспехах, прекрасных дамах, кровавых рукопашных схватках, ведьмах в заколдованных замках, превращающих людей в зверей, страдающих от любви героях, сходящих с ума в горах, лесах с привидениями, поисках за приключениями”. невозможное, и все это в средневековых условиях , когда речь шла об их контактах со всем земным’. Тем временем фабианцы сидели в своих гостиных для представителей среднего класса и обсуждали экономику. А Моррис, если бы ему дали хороший совет, остался бы в Келмскотте, своем средневековом поместье в Глостершир, и продвигать идеи социализма с помощью таких книг, как “Вести ниоткуда” и “Мечта Джона Болла”* Ему нужно было уединение, и он обрекал себя на бесконечное общение; в конце концов, это его и убило.

В своем длинном предисловии о Моррисе, написанном спустя сорок лет после смерти поэта, Шоу подробно описал роман, который поразил воображение всех его биографов.

“Так вот, случилось, что среди множества прекрасных вещей в У Морриса из “двух прекрасных домов” была очень красивая дочь, тогда еще в расцвете юности. Вы можете увидеть ее на картине Берн-Джонса “Спускающаяся по золотой лестнице”. … Тогда я был холостяком и, вероятно, таким и останусь, потому что… относился к браку как к Джек Таннер снимается в фильме “Человек и супермен”. …

“Однажды воскресным вечером, после лекции и ужина, я был на пороге Хаммерсмит-хауса, когда повернулся, чтобы попрощаться, и в этот момент она вышла из столовой в холл. Я посмотрел на нее, радуясь ее прекрасному платью и прекрасной фигуре, а она посмотрела на меня очень внимательно и совершенно

сознательно сделала глазами жест согласия. Я был поражен. глубоко осознавая, что на небесах была заключена Мистическая помолвка, которая должна была состояться, когда все материальные препятствия исчезнут

* Шоу однажды приписал это двустишие:

“Когда Адам копал, а Ева простиралась”.

Кто же тогда был этот джентльмен?’

Уильяму Моррису (он цитирует это в первой пьесе “Назад к Мафусаилу”). На самом деле, его использовал сам Джон Болл — один из лидеров крестьянского восстания Уота Тайлера (1381) — в своей речи к повстанцам в Блэкхите. Позже Болл был повешен.

прочь". Но таинственная помолвка так ни к чему и не привела, потому что "внезапно, к моему полному изумлению"… прекрасная дочь вышла замуж за одного из товарищей. … Я считал и продолжаю считать это , несмотря ни на что, самым чудовищным нарушением веры в истории романтики". Еще позже Шоу понадобилось отдохнуть, и он отправился погостить к молодой паре. - Какое-то время в "menage a trois" все шло хорошо. Она была рада видеть меня в доме, и он был рад видеть меня, потому что я поддерживал у нее хорошее настроение и готовил блюда, которые не смог бы приготовить ни один муж. Это был , вероятно, самый счастливый период в жизни наших троих детей.

Но расторгнутая помолвка отомстила за себя. Это с самого начала сделало меня центром внимания в доме, и когда я совсем поправился и больше не было никаких причин оставаться, если только Я предложил сделать это постоянно и паразитически, ее законный брак распался, как это бывает со всеми иллюзиями; и мистический брак утвердился неудержимо. Я должен был либо завершить его, либо исчезнуть… Я исчез.'

Эту фотографию необходимо дополнить некоторой дополнительной информацией, которую Шоу не смог предоставить. Мэй Моррис не была красавицей; она была мужественной молодой женщиной, которая могла бы позировать британцу ния. Хескету Пирсону сказали, что Мэй Моррис в свои сорок лет была "высокой и мужественной, с усами", и Шоу, когда ему подсказали, согласился с усами, заявив лишь, что "они придают паре изящных локонов такую декоративность, что очаровали бы самых изысканных". Татуировщица-маори'. В более поздней жизни она стала лесбиянкой и жила с некой мисс Лобб, которую Шоу описывает как "очевидно , достаточно сильную, чтобы взять меня за шиворот, свернуть мне шею и выскочить за ограду". Этот 'товарищ', с другой стороны, Генри Холлидей Спарлинг, который отображается в фотографии с Может Моррис и шо, как много короче, чем либо, с редеющие волосы тонкие и мягкие и книжный вид. Таинственная помолвка никогда бы не состоялась, сколько бы препятствий к ней ни было устранено. Шоу был романом этого было достаточно, чтобы восхищаться юной леди-прерафаэлиткой в красивом платье, но на практике он был реалистом, который точно знал, чего хочет.

А чего он хотел? Теория Перси Смита о материнских фигурах, безусловно, подтверждается двумя любовными историями, в которых Шоу ввязался в это дело в том же году. Дневники Британского музея раскрывают

что Шоу окончательно лишился девственности в свой двадцать девятый день рождения, 26 июля 1885 года. Он был не соблазнителем, а соблазненной. Дама, о которой идет речь, была вдовой и на пятнадцать лет старше Шоу; ее звали Дженни Паттерсон. Он познакомился с ней примерно в то же время , что и с Анни Безант. Его отношение к этой родственнице, похоже , было почти клиническим; в его дневнике от 10 июля есть запись: “Когда я вернулся домой, я нашел здесь миссис Паттерсон. Прошел к ее дому через парк. Ужин, музыка, любопытная беседа и признание в страсти. Ушел в 3 часа. Дева все еще жива. И легенда о том, что Шоу никогда не “целовался и не рассказывал”, что опровергается его записью тремя днями позже: “Вечером написал Э.Макн. отчет о том, что произошло в пятницу вечером”. 17-го: “Пришла миссис Паттерсон”, и Шоу проводил Энни Безант домой со встречи с Фабианцами. На следующий день он был на выставке изобретений, где увидел Мэй Моррис; часть пути домой они прошли вместе Шоу отправился к миссис Паттерсон, и там последовали “принудительные ласки”. 19-го и 20-го числа он дважды заходил к ней домой на Бромптон-сквер, но оба раза ее не было дома. Затем, накануне его дня рождения, 25-го: “Вернулся на Бромптон-сквер, где встретил миссис П. и М. [мать Шоу], возвращавшихся с выставки изобретений. Мы прогулялись по Бромптон-роуд в поисках автобуса, но все они были переполнены. Итак, на углу Монпелье-стрит М. пошла дальше одна , а я вернулся на площадь с Джей Пи и оставался там до 3 в полдень моего 29-го дня рождения, который я отпраздновал с новыми впечатлениями. За мной наблюдала пожилая женщина по соседству, чье злобное толкование позднего моего отъезда сильно встревожило нас.

Итак, 10 июля Шоу уже ясно понимал, что миссис Паттерсон сыграл бы важную роль в избавлении от его девственности; в следующий раз были бы “принудительные ласки”; затем он звонит дважды, теперь уже совершенно уверенный в своей добыче. Вечером в день своего рождения ему так не терпится получить долгожданное удовольствие, что он оставляет свою мать

и отправляется пешком из Фулхэма на Фицрой-сквер, чтобы вернуться к миссис Паттерсон. (Улица Монпелье находится недалеко от площади Бромтон, так что он не стал провожать свою мать слишком далеко.) Это интерес размышляя о том, какой предлог он придумал своей матери, чтобы вернуться к миссис Паттерсон в полночь. Возможно, он рассказал об этом Макналти, которому неделю спустя снова написал полный отчет о случившемся ; но позже Макналти уничтожил письма Шоу у Шоу

наиболее достоверное издание. Шоу также описал свой опыт Сидни Уэббу и получил от Уэбба ответное признание.

До сих пор Шоу был преследователем, принуждая к ласкам вдову, которая сопротивлялась. Теперь дело превращается в комедию Шавиана, поскольку Миссис Паттерсон разворачивается и преследует Шоу, который внезапно осознает, что он вовсе не соблазнитель. 3 августа Шоу вынужден написать миссис Паттерсон “довольно яростное письмо”, а на следующий день - еще раз: “Написал Джей Пи в ответ на ее ответ о вчерашнем взрыве’. Причина взрыва не ясна, но, учитывая дальнейшее развитие отношений, кажется справедливым предположить, что она уже становилась собственницей и ревнивой. Даже на нескольких страницах дневника, охватывающих этот трехнедельный период, встречаются несколько других дам: Энни Безант, Мэй Моррис, Элеонора Эвелинг и Элис Локетт. 5 августа он помирился с миссис Паттерсон, пригласив ее на ужин в Бромптон-сквер, за которым последуют “занятия любовью до 1.20’. Но роману, в который он случайно ввязался за две недели, суждено было затянуться на восемь лет — к тому времени Шоу исполнилось тридцать семь и Миссис Паттерсон за пятьдесят. За эти восемь лет произошло очень много ссор. Одна из самых ранних произошла из-за Энни Безант, которая к тому же была старше Шоу на девять лет. Нет никаких дневниковых записей о романе с миссис Безант, и поэтому нет никакой возможности узнать, когда фабианские товарищи стали любовниками, но к концу декабря 1887 года, когда Шоу был тридцать один год, он записал, что “миссис Б. вернула мне мои письма’. Он рассказал Хескету Пирсону, что миссис Безант составила частный брачный контракт (поскольку она не была разведена со своим первым мужем), который показался Шоу настолько нелепым, что он сказал ей: “Это хуже, чем все клятвы всех церквей на земле. Я бы

предпочел десять раз состоять с тобой в законном браке'. Предположительно, именно это привело к возвращению писем. Миссис Паттерсон наткнулась на письма Шоу к Миссис Безант, и раздался сильный взрыв. Эти периодические ссоры, из—за которых Шоу назвал Дженни Паттерсон " бурной юбкой", настолько действовали ему на нервы, что однажды он сказал ей, что их роман должен стать платоническим. Она пришла к нему в крайне взвинченном состоянии, и "было много трогательных поцелуев и ласк, после которых она ушла сравнительно счастливой". В другой раз: 'Джей Пи усложнял ей работу… сыграл Гайдна, чтобы успокоить нервы", "Джей Пи пришел, бушевал, плакал.

швырнул мне в голову книгой и т.д.". И после одного визита к ней он завершает запись в дневнике единственным словом "Отвращение". Однако , похоже, есть свидетельства того, что миссис Паттерсон тоже не была до конца верной. Однажды Шоу записывает, что застала с собой другого мужчину, который был "одержим идеей соблазнения, и мы попробовали, кто из них должен устоять перед другим. В конце концов, ему пришлось уехать на поезде'. Когда на тридцать втором году жизни он писал комментарий к событиям предыдущего года, он отметил, что испытывал отвращение " к тому, как последние 2 года он развлекался с женщинами'.

Отвращение было лишь временным; он слишком сильно наслаждался этими романтическими отношениями, чтобы хотеть от них отказаться. С самого раннего возраста он считал себя "неотразимым для женщин' — по словам Элис Локетт. Теперь его опыт, казалось , подтверждал это. Эдит Несбит открыто преследовала его и писала ему сонеты. Она была властной и немного нервозной, о чем можно судить по ее портрету в роли миссис Мэддик; однажды она уговорила Шоу пройти с ней весь обратный путь до Блэкхита, а затем поддерживала с ним беседу, пока не ушел последний поезд, так что ему пришлось возвращаться домой пешком, и он прибыл в 3.30. В конце концов она стала настолько настойчивой, что Шоу в конце концов пришлось вышвырнуть ее из дома, заявив, что она "скомпрометирует себя'. Миссис Несбит заметила

в дневнике другого товарища-социалиста: 'Мисс Х. притворяется

ненавидеть его, но у меня сложилось впечатление, что она влюблена в него по уши". Коллега-социалистка по имени Грейс Блэк обвинила его в письме в том, что он слишком интеллектуален и недостаточно интересуется человеческой природой; в своем ответе Шоу обвинил ее в том, что она влюблена в него, что она и сделала. тут же признался: "Я догадывался, что ты подумаешь, будто я в тебя влюблен. Так и есть, но это не имеет никакого отношения к моему письму. …"Даже когда Шоу было двадцать восемь, одна из его корреспонденток, Кэти Сэмюэл, признавалась, что Шоу "нарушал ее душевный покой"; теперь же появилось множество молодых леди, чьи имена фигурируют в "Спасах". в его переписке и дневниках упоминаются: Грейс Спунер, Берта Ньюкомб, Грейс Гилкрист; даже дочь Карла Маркса Элеонора (которая позже покончила с собой), по-видимому , на каком-то этапе была увлечена Шоу.

А Шоу так и остался бабником; его отношение ко всему этому достаточно ясно выражено в одноименной пьесе. Возможно, потому, что его мать по сути оставалась женским архетипом, который привлекал его

D

для него самого его отношение к молодым женщинам оставалось незащищенным и безразличным. “Донжуан” (i, 893) - одна из его немногих совершенно неудачных пьес, и это потому, что ей так не хватает художественной отстраненности; это автобиографическая пьеса, в которой герой, как Трефузис у антисоциального социалиста, периодически объясняет, что женщины ему надоели, а затем спешит к другой . свидание. И он содержит одну сцену, которая является непосредственно автоматической биографический: когда Джулия Крейвен врывается в Чартерис во время беседы тет-а-тет с Грейс Транфилд. Джулия Крейвен была миссис Паттерсон; Грейс Транфилд, актриса Флоренс Фарр; и эта сцена, имевшая место 4 февраля 1893 года, была записана в его дневнике: “Вечером я пошел навестить Ф.Э. [Флоренс Фарр Эмери]; и Джей Пи ворвался к нам очень поздно вечером. Произошла шокирующая сцена: Джей Пи был жесток и использовал отвратительные выражения. В конце концов, я отослал Ф.Э. из комнаты, и мне пришлось силой удерживать Джей Пи от нападения на нее. … Он не ложился спать до 4 часов”. Это был конец его отношений с миссис Паттерсон, после восьми лет взлетов и падений.

В 1883 году, читая Маркса в читальном зале музея, Шоу познакомился с высоким, сдержанным шотландцем своего возраста Уильямом Арчером. Арчер вырос в мрачной секте под названием уолкериты, и как только он научился мыслить самостоятельно, то стал атеистом. В Лондоне он начал писать для светской прессы, переводил Ибсена и в конце концов стал ведущим театральным критиком того времени. Когда редактор “Сент-Джеймс Газетт” отвергла Шоу в качестве рецензента из -за сцены у смертного одра в “Антисоциальном социалисте”, Арчер нашел Шоу работу в “Пэлл Мэлл Газетт” по две гинеи за тысячу слов; на двадцать девятом году жизни он заработал своим пером 117 фунтов стерлингов в 3 миллиона долларов. Он был как хорошо, что он начал зарабатывать на последний; его отец умер в В апреле 1885 года. Шоу не поехал в Дублин на похороны; и странная эмоциональная отстраненность Шоу проявляется в том факте, что даже Люси, которая в то время была в Дублине, не потрудилась присутствовать на похоронах.

Арчер также предложил Шоу работу музыкального критика в The “Драматическое обозрение” и “Музыкальный журнал”. В 1886 году Арчер был

“НЕЧЕСТНЫЙ КРИТИК”, 85

Шоу предложил миру работу художественного критика, и Шоу убедил его согласиться, пообещав ходить с ним по галереям и не давать ему уснуть. В свое время Арчер отправил Шоу половину своего чека за статью; Шоу вернул его, указав, что: - Ни один человек не имеет права собственности на идеи, выразителем которых он является … Если мне нужно платить за то, что я предложил вам, то художникам, несомненно, нужно платить за то, что они предложили мне. Затем Арчер убедил редактора Эдмунда Йейтса дать Шоу работу художественного критика, которая стоила около 40 фунтов стерлингов в год. Шоу зарабатывал деньги — по крайней мере, достаточно, чтобы жить; но его имя было оставался совершенно неизвестным широкой публике. К концу 1887 года, через одиннадцать лет после его приезда в Лондон, три из четырех романов Шоу вышли в свет серийно; четвертому еще предстояло появиться в “Нашем уголке”, а “Профессия” Кэшела Байрона была издана небольшим тиражом в 1000 экземпляров, отпечатанных с обложек журнала serial. Тем не менее, его вступление к сериализованной версии “Любви между художниками” выдержано в типично шавианском стиле:

“Всему приходит конец, даже запасам неопубликованных рукописей. Возможно, для вас будет облегчением узнать, что когда это Любовь между художниками должна пройти свой путь, вам нужно знать… не ждите от меня больше приукрашенных ранних попыток писать беллетристику. За свою жизнь я написал пять романов, и из них неопубликованным останется только первый — очень замечательное произведение, уверяю вас, но вряд ли мне стоило бы его выпускать , пока мое существование зависит от моей репутации литературного мастера.’

Возможно, стоит обратить внимание на этот прием Шоу — самовосхваление, сопровождаемое намеком на то, что он просто шутит. “За единственным исключением меня, никого из нас нельзя назвать совершенным’. Или начало его статьи. “Как Фрэнку следовало бы это сделать’ (из шестнадцати зарисовок

самого себя):

‘Прежде чем попытаться добавить Бернарда Шоу к моей коллекции произведений На современных портретах я считаю необходимым заранее обезопасить себя полным признанием его необычайных достоинств. Без всяких придирок по пустякам я сразу заявляю, что Шоу - справедливый человек, достигший совершенства. Я признаю, что во всех его противоречиях,

что касается меня или кого-либо другого, Шоу есть, всегда был и всегда будет прав. Я понимаю, что обычная привычка оскорблять его - невежественная и глупая привычка, и что притворство, будто я не воспринимаю его всерьез, является нелепым прикрытием для позорного бегства от встречи с ним. Если я могу сделать какое-либо другое признание, любой другой отзыв, который я могу дать, я готов сделать это и принести извинения гизу за то, что он опустил это. Если это поможет делу, скажу, что Шоу - величайший человек, который когда-либо жил, я не колеблюсь ни секунды. Все дела против него прекращаются, когда они расследуются до конца. Все его пророчества сбываются. Все его фантастические творения воплощаются в жизнь в течение жизни одного поколения. У меня есть неприятное чувство, что даже сейчас я не делаю ему должное… .

Юмор, да; но принять ее просто как юмор листья некоторых что-то недосказанное. Ключевое предложение таково: “Я понимаю, что обычная привычка оскорблять его - невежественная и глупая привычка, и что притворство, что я не воспринимаю его всерьез, служит прикрытием для позорного отступления…’ и т.д. Для Шоу это оставалось проблемой на всю жизнь. В первые дни существования Фабиана Эдит Несбит написала в письме: “Все делают вид, что презирают его. “О, это всего лишь Шоу”…“Уэллс всегда использовал этот прием в спорах с Шоу, обвинив его однажды в том, что он использует “женскую привилегию - бессмысленные бессвязные утверждения”. “Поток причудливых искажений”. льются сентенции и проницательные инсинуации; человек пожимает плечами. ’ И Уэллс считал, что он был справедлив и проницателен , когда писал: “В вас есть все элементы величия, за исключением определенной независимости от вашей собственной интеллектуальной возбудимости , то есть за исключением способности быть интеллектуально

ответственным и самокритичным

.

У остроумия и насмешливости Шоу был один недостаток. любой, кто с ним не соглашался, мог отмахнуться от него как от пустозвона. “О, это всего лишь Шоу”. В споре он всегда оставался беспристрастным и “уравновешенным”. Честертон как-то заметил: “Меня уничтожает ваше интеллектуальное великодушие”. Если бы только вы были противным парнем , который вышел из себя’. Но Честертон был одним из немногих, кто никогда не прибегал к этому приему - обвинять Шоу в бессмысленных и бессвязных утверждениях”. Уэллс или Беллок сказали бы, что он никогда не выходил из себя, потому что никогда не относился к чему-либо достаточно серьезно, чтобы разозлиться.

Следует уяснить, что эти юмористические утверждения о

его величие заменяет Шоу потерю самообладания, и в некотором смысле оно свидетельствует о потере самообладания. У Ницше в его автобиографии есть главы, озаглавленные “Почему я такой мудрый”, “Почему я такой умный”., ‘Почему я пишу такие замечательные книги”. Очевидно, что это не юмор, а своего рода жест неповиновения, противовес его чувству , что его игнорируют и отвергают. И в меньшей степени Шоу испытывал те же проблемы. Для более позднего издания “Книги умной женщины”. Гид Шоу написал четырехстраничную брошюру под названием “Первая помощь при Критика’, которая была вклеена в обложку книги и которая показывала, как сильно этот отказ воспринимать его всерьез действовал ему на нервы. - Рецензии мало что значат, потому что рецензентам платят недостаточно, чтобы они читали больше, чем заголовки глав в большой книге. … Рецензент должен думать о своей жене и семье, а также об авторе, которого он рецензирует; и когда я читаю критические замечания, неуклюже опровергающие ложные утверждения, которые моя книга опровергает с научной точки зрения и некоторой элегантностью, или снисходительно обращающие мое внимание на то, что он считает… рекомендации, на которых я настаивал главу за главой, я не держу зла, но, как опытный специалист,

оцениваю стоимость рецензии и бремя, лежащее на рецензенте, и, пробормотав “Две гинеи: трое детей” или “Пятнадцать шиллингов: несколько детей: муж - недооцененный художник”. … Я выбрасываю газетную вырезку в корзину для бумаг’. К тому времени, когда Шоу писал это, ‘ метод увольнения’ использовался против него все чаще; Элиот, например, назвал его “поразительно развитым не по годам и поэтически далеко не незрелым”. В разное время Шоу, вероятно, вызывал больше недоброжелательной критики, чем любой другой крупный писатель. Правило спорщика - никогда не показывать, что он раздражен, - запрещало ему выходить из себя; напротив, раздражающая ухмылка стала шире, а утверждения о его гениальности - более убедительными яростный, что привело к тому, что Эрик Бентли заметил: “Есть один критик, который, вероятно, причинил больше вреда, чем все остальные: сам Шоу’.

Настоящий поворотный момент в карьере Шоу наступил, когда ему исполнилось тридцать два, после того как он в течение четырех лет зарабатывал на жизнь журналистикой . В 1888 году The Star была основана Т.П. О’Коннором (известным как Тэй Пэй), чей ум, по словам Шоу, “никогда не развивался”.

после 1865 года, хотя его симпатии к фениям и искренняя ненависть к английской нации скрывали от него этот недостаток'. Тэй Пэй был вынужден пригласить Шоу присоединиться к политическому штабу "Стар", но когда он прочитал первую статью Шоу , то сказал ему, что пройдет 500 лет, прежде чем такой радикальный материал , как политическая журналистика, станет приемлемым. Не желая увольнять коллегу-ирландца, он предложил Шоу написать колонку о музыке с единственным условием: "Пишите о чем угодно, только не о Бахе си минор'. Обычно вступительная рецензия Шоу начиналась так:

'Количество пустых мест на концерте мессы си минор Баха в Сент-Джеймс-холле в субботу не сделало чести художественной культуре , всемирным центром которой считается Вест-Энд…'

Шоу подписывал рецензии "Corno di Bassetto", что означает "бассетгорн"; его чувству юмора импонировало использование псевдонима, который люди могли принять за итальянское название. Может показаться странным, что человек, столь решительно настроенный рекламировать себя, вообще использует псевдоним , но это делается для того, чтобы забыть об основной застенчивости Шоу. Он мог весело писать о достоинствах своих романов в "Нашем уголке", потому что знал, что их читает лишь горстка товарищей-социалистов, и он мог устанавливать законы в "Хорнете", потому что книга издавалась под именем Ли. В те первые дни, когда он писал письма в газеты, ему , по—видимому, нравились псевдонимы — как-то раз "Джи-би-Эс Ларкинг" - и большая часть его ранних работ. журналистская работа анонимна. Маска, казалось, давала ему ощущение свободы:

'В понедельник редактор "Стар" вызвал меня на закрытую конференцию. - Дело в том, мой дорогой Корно, - сказал он, откидываясь на спинку стула и поправляя усы бриллиантом, сверкающим на кончике ручки его пера, - что я не верю, будто музыка в Лондоне ограничивается Сент-Джеймс-холлом, Ковент-Гарден и Альберт-Холл. Люди должны петь и играть в других местах. …"

Это прелюдия к описанию концерта в его лучших фантазийных проявлениях.:

Чуть позже поезд мчался по самым странным местам: Шордичу, о котором я читал в исторических романах; Старому Форд, который, как я предполагал, должен был быть персонажем одного из фильмов “Шейк”. пьесы Шекспира; Хомертон, который ассоциируется в моем сознании с

голубей; и Haggerston, имя, совершенно новое для меня. Когда Я попал в концерт-номер, я был совершенно ослеплен появляются вение оркестр. Почти все парты для вторых скрипок были заняты дамами, красивыми молодыми леди. Личная красота не является сильной стороной оркестров Вест-Энда, и я считал это изменение огромным достижением, пока не началось представление, когда прекрасные скрипачи бродили от бара к бару с милой нерешительностью, в которой было свое очарование, но это было не совсем то, что нужно. Перселл и Гендель имели в виду”. Описание заканчивается словами: “В целом я удивлен и восхищен Ист-Эндом и скоро отправлюсь туда без своего револьвера’.

Суть этой легкой импровизации в том, что ее рассказывает человек, к которому редактор обращается “Мой дорогой Корно”, а не социалист Джордж Бернард Шоу, который иногда погружает председателей в сон серьезностью своих лекций. Когда, в конце концов, эти две личности сливались воедино, это не всегда шло на пользу серьезной половине.

Когда ему было тридцать два, до слияния оставалось еще несколько лет - около шести, если быть точным. “Джи-би-Эс” появился только в середине-1890-е годы, когда Шоу стал театральным критиком. Как музыкальный критик он не в лучшей форме, поскольку его симпатии узки. Проще говоря, он был вагнерианцем и на все смотрел с точки зрения своей любви к Вагнеру. Его привлекало все драматическое: Гендель, Бетховен, Берлиоз, Масканьи, Бизе, Верди. Его прекрасное эссе о Бетховене (написанное для Radio Times в 1927 году) начинается с: ‘Сто лет назад закоренелый старый холостяк пятидесяти семи лет, настолько глухой , что не мог слышать собственную музыку в исполнении целого оркестра, но все еще способный слышать раскаты грома, в последний раз погрозил кулаком ревущим небесам и умер так же, как и жил, бросив вызов Богу и презрев его. вселенная.’ И это как раз то, что меня интересовало Шоу в музыке. Поэтому было бы бессмысленно ожидать , что он проявит

“негативную способность” при оценке композиторов, не играющих в драматургии: Шуман, Брамс, Мендельсон, даже Моцарт. Это означает, что есть несколько довольно любопытных суждений. ‘Волшебная флейта” не принадлежит к группе произведений, составляющих высшее достижение Моцарта — “Дон Жуан”, “Свадьба Фигаро “…“Симфонии Шуберта кажутся всего лишь проявлениями изысканной музыкальной легкомысленности’. Он предсказал, что критики будущего будут считать Вагнера “более великим, чем Бетховен, на столько же, на сколько Моцарт”.

был более великим, чем Гайдн. Но именно Брамсу достается больше всего. ‘Брамс музыка внизу только феноменально разработаны состав бессвязные воспоминания, и это вполне возможно для молодой леди, с одним из тех замечательных “техника приемы” … бороться с его музыкой в течение часа подряд , не давая ей такого представления о своих высших силах, как в полудюжине тактов сонаты Моцарта”. Из квинтета кларнетов, который сейчас считается, возможно, лучшим произведением Брамса в камерной музыке: “Я не буду пытаться описать это последний подвиг Левиафана Маундерера. Это превзошло мои самые смелые ожидания… Огромный музыкальный дар Брамса не имеет аналогов ни с чем на свете, кроме силы слова мистера Гладстона: это многословие , которое превосходит свою собственную банальность благодаря абсолютной грандиозности.’ В “Реквиеме” Брамса звучат одни из самых яростных нападок, примером которых является эта: “Что это за качества [о “Реквиеме”] даже глухой человек мог бы догадаться по безмерной скуке незадачливой публики, которая, тем не менее , слушала с извращенной верой в то, что Брамс - великий композитор.

Это “попытка выдать музыкальные формы за саму музыку’. Дворжак, будучи учеником Брамса, подвергся такой же атаке: “Реквием Дворжака навел такую тоску в Бирмингеме”. по крайней мере, это произведение было единогласно признано произведением необычайной глубины и выразительности.’ Его трио “Думки” - это “просто рапсодия”,

…довольно красивая, но не намного выше”. Симфония сольфеджио (№ 8) - “превосходная музыка для прогулок”, “почти на уровне увертюры Россини”. Как видно из этих примеров трактаты, Шоу нельзя оправдать на том основании, что он критиковал некоторые из плохих произведений этих композиторов; он ошибался. ингли выбрал лучшее, от чего можно было отмахнуться как от тривиального или скучного. ‘Почему [это] Квартет Ми-бемоль мажор Мендельсона прозвучит в аналитической программе как одно из “счастливейших произведений гениального композитора”.’ Мендельсон , по общему признанию, не был великим композитором, но квартет ми-бемоль мажор - одно из его “счастливейших произведений”, и Шоу стоило только послушать его , чтобы убедиться в этом. Но он

был слишком озабочен, чтобы оспаривать мнение, что Мендельсон был ‘мастером, не уступающим никому в высочайших качествах” , которые, по его мнению, заслуживают этого названия” — такого определения, по его мнению , заслуживал только Вагнер, — “чтобы расслабиться и послушать”.

Его похвалы столь же беспорядочны и неожиданны, как и порицания. А

симфония Гетца — довольно прекрасного композитора малой музыки, который умер молодым, — обладает “очарованием Шуберта без его безмозглости, утонченностью и вдохновением Мендельсона без его ограниченности и робкой аристократичности, чувством гармонического выражения Шумана без его кропотливости… и это ставит Гетца на одну ступень с другими”. ‘несомненно, он превосходит всех других немецких композиторов за последние сто лет, за исключением Моцарта и Бетховена, Вебера и Вагнера’. Музыка Страстной пятницы, которую , по признанию даже набожного вагнерианца, нельзя назвать лучшим произведением мастера, — это переживание , “очарование которого… превосходит любую разумную словесную живопись’. Он пишет сравнивает это с музыкой “Елисейских полей” из оперы Глюка “Орфей”: “Слушая звуки “Елисейских полей” прошлой ночью, я не мог отделаться от ощущения, что музыка далеко ушла от них и вновь обрела их только на днях, когда Вагнер написал “Хорошую музыку”. Пятничная музыка в “Парсифале”. Ни один музыкальный опыт, проведенный в этих двух местах отдыха, не кажется лучшим, чем любой из них. В “Волшебном флоте” и Девятой симфонии чувствуется неприятное ощущение добродетели, стремление к вершинам.

В более поздней заметке к “Лондонской музыке”, добавленной в 1936 году, Шоу признал , что “вышеприведенное поспешное (чтобы не сказать глупое) описание музыки Брамса, я надеюсь, послужит предупреждением для критиков, которые знают слишком много”, и закончил: “Я приношу свои извинения”. Для любого, кто любит музыку, каждая вторая страница музыкальной критики Шоу требует подобных извинений. Он был плохим музыкальным критиком, потому что был одержим идеями, которые мешали ему слушать музыку. С другой стороны, теперь он “настраивал шавианскую ноту на определенный лад” и учился

выражать свои мысли на бумаге с той же властностью и уверенностью, что и на лекционной трибуне:

“С этой королевской итальянской оперой нужно что-то делать. Я слышал опере Гуно “Фауст” не менее девяноста раз в последние десять или пятнадцать лет. ‘Я могу добавить, кстати, что опера мне слева симфонии был Дон Жуан, как проводится Синьор Randeggerбыл. Мои наилучшие пожелания этому джентльмену от всего сердца я уверен, что более скандально неряшливого, небрежного и неинтеллигентного исполнения оркестровой партии великого произведения , вероятно, никогда не слышали в ведущих… оперных театрах.’

Цель состояла в том, чтобы привлечь внимание аудитории к себе как к личности, пользующейся авторитетом. Шоу, безусловно, не видел девяноста постановок “Фауста” за пятнадцать лет (начнем с того, что он был всего лишь

семнадцать пятнадцатью годами ранее). Но это не было преднамеренной фальсификацией ни то, ни другое. Он не особенно серьезно относился к музыкальной критике, но очень серьезно относился к тому, чтобы привлечь к себе внимание аудитории. И не было никаких причин, почему бы и нет. Ему было что сказать, но почти не было никого, кому было бы интересно это услышать. Ему было тридцать два, когда он начал вести регулярную музыкальную колонку; ему было почти сорок, когда он оставил ее ради театральной критики; и его все еще нельзя было считать “успешным” в том смысле, что он достиг британской публики. Если ему не разрешалось писать на интересующие его темы — о политике и социальных реформах, — то, по крайней мере, он мог извлечь максимум пользы из музыкальной критики, сделав ее платформой для выражения своих собственных взглядов и представления личности Джи-би-Эс:

- Полагаю, я нахожусь на западе страны, под чем я подразумеваю общие выберите любое место, куда вы отправитесь из Паддингтона. Если быть точным, Я нигде конкретно не нахожусь, хотя в пределах легкой досягаемости от меня есть определенные населенные пункты. Например, если бы я лег и позволил себе скатиться по склону у подножия лужайки, я бы сошел, как снежная лавина, в долину реки Уай. Я мог бы дойти до Монмута пешком за полчаса или около того. В конце аллеи к дереву прибита табличка с напечатанным по трафарету объявлением о том, что Музыкальное общество Пеналта даст концерт в прошлую пятницу (я был на нем, как вскоре выяснится); и, возможно, поэтому я нахожусь в приходе Пеналт, если там есть концерт. это такое место….’

Это было написано, когда ему было тридцать восемь, после пяти лет работы музыкальным критиком. Помимо того, что он приобрел непринужденную манеру общения, он не развился как критик. Он по-прежнему безудержно восхвалял Вагнера как спасителя музыки и критиковал Брамса как мошенника. Он по—прежнему не испытывал симпатии к английской музыке, которую в те дни представляли главным образом Пэрри, Стэнфорд и сэр Артур Салливан — все они гораздо лучшие композиторы, чем Шоу мог бы себе позволить. К счастью, в то время Элгар был неизвестен; позже он стал другом Шоу, и Шоу на словах

восхвалял его гениальность; но в 1890-х годах он, несомненно, ненавидел меланхолию и классицизм Элгара так же сильно, как ненавидел Брамса. Трудно представить, что сказал бы Шоу о Делиусе, Уорлоке и Вогане Уильямсе, если бы они сочиняли музыку в девяностые годы. К счастью, он как раз собирался оставить музыкальную критику в пользу своей настоящей профессии — драматургии.

НЕСПРАВЕДЛИВЫЙ КРИТИК 93

Достаточно абсурдно, но человек, который был ответственен за превращение Шоу, превратившийся в театрального критика и драматурга, до конца своих дней отрицал наличие у Шоу какого-либо драматического таланта. Когда Шоу познакомился с ним в 1883 году, Уильям Арчер уже написал исследование о Генри Ирвинга и читал пьесы Ибсена на норвежском по мере их появления. (В детстве. Арчер часто навещал дядю, который жил в Норвегии.) Когда он приехал в Лондон через год после Шоу— Арчер привез с собой перевод “Столпов истории” Ибсена Общества, которая не вызвала энтузиазма ни у одного из прочитавших ее издателей. К 1883 году, когда Шоу познакомился с Арчером, Ибсен написал главные драмы своего среднего периода — “Кукольный домик”. “Дом”, “Призраки” и “Враг народа”, и Арчер прочитал их , как только они были опубликованы. Шоу, возможно, сталкивался с Ибсена в другом месте, даже если он никогда не встречался с Арчером, поскольку настоящим “первооткрывателем” Ибсена, насколько это касалось Англии, был Эдмунд Госсе; но благодаря встрече с Арчером Шоу близко познакомился с творчеством и идеями Ибсена в то время, когда они были почти неизвестны в Англии. (“Генри Гибсон, - спросил один редактор, - кто он такой?’) Сам Арчер, встретившись с Ибсеном в 1887 году, был поражен сходством личностей Ибсена и Шоу — он описал Ибсена как “парадоксалиста… который ищет лазейки в каждом ”хорошо известном факте””.

Как ни странно, Шоу изо всех сил старался отрицать решающее влияние Ибсена на его творчество, заявляя, что он написал свою первую пьесу в 1885 году, “до того, как я узнал о существовании Ибсена”. Это просто не может быть правдой, учитывая его первую пьесу. Проект “Дома вдовцов” был создан в сотрудничестве с Арчером, с которым он был знаком два года. Не обязательно придерживаться крайних взглядов на Х.Дж. Фармер, биограф

Люси Шоу, утверждает, что Шоу был абсолютно лишен совести, когда речь шла о создании ” легенды Шоу”. В тот год, когда Ибсен писал “Кукольный дом”, Шоу писал “Иррациональный узел”, который в основном посвящен той же теме. В том, что касается идей, никакого влияния не было; Шоу уже был революционером. Но факты говорят сами за себя. Арчер пытался продать свой перевод “Столпов общества”, когда познакомился с Шоу, и он был показан на дневном спектакле еще в 1880 году, за три года до того, как Шоу познакомился с Арчером. Невероятно , что Шоу не прочитал его вскоре после их встречи, поскольку они сразу же стали близкими друзьями. “Столпы общества” - горький роман.

обличение буржуазии, которое могло бы быть написано как марксистский трактат. Для человека, только что открывшего для себя Карла Маркса и потратившего пять лет своей жизни на написание громоздких романов, экономичность и сила драматургического метода Ибсена, должно быть , стали откровением, поскольку в Англии не было ничего подобного. Первая пьеса Шоу - еще один марксистский трактат о землевладельчестве в трущобах. Под standably, шо не было никакого желания быть набирается как Ибсен ученик, и, пренебрегши влиянием Ибсена. Это была правда; он не является Ибсен ученика. Но именно Ибсен сделал из него драматурга , а не романиста, и его отказ признать долг придает весомость обвинениям Х.Г. Фармера.

Ибсен, естественно, был в большой моде среди фабианцев; Элинор Маркс-Эвелинг перевела “Даму с моря”. И в В 1890 году Шоу прочитал курс лекций об Ибсене в летней школе Фабиана, который был должным образом опубликован в 1891 году под названием “The Quin”. суть ибсенизма Вальтера Скотта, который уже издал Фабианские эссе о социализме, опубликованные годом ранее. Это одна из лучших книг Шоу. Следует сразу же оговориться, что это совершенно неверный рассказ об Ибсене. Он не выдерживает критики по той же причине, по какой не выдерживают критики музыкальные рецензии: Шоу слишком озабочен выражением своих собственных идей, чтобы заботиться о выражении идей других людей. Творчество Ибсена тесно связано с музыкой - с романтической музыкой, с ее смесью поэзии и меланхолии. Это понимал другой великий романтик, Томас Манн, когда сравнивал Ибсена с Вагнером: “Как они похожи в своей потрясающей самодостаточности , трехмерной округлости и непревзойденном мастерстве!” это дело всей жизни обоих; в юности - социальный революционер, с возрастом оно становится ритуальным и мифическим. Когда мы, мертвые, проснемся, потрясающее признание, произнесенное шепотом производственником, будет стонущее его запоздалое, слишком запоздалое признание в любви к жизни — и “Парсифаль”, эта оратория об искуплении: как я склонен думать о них обоих вместе, чувствовать их как одно целое, эти две прощальные мистерии, последние слова перед вечной тишиной”.* В этом заключается суть творчества Ибсена. с абсолютной точностью; это то , о чем вы даже не догадались бы, читая Шоу об Ибсене. Он

заканчивает свой рассказ “Когда мы, мертвые, пробуждаемся”. ‘И это конец… пьес Генрика Ибсена. Будем надеяться, что также конец идолов, домашних, религиозных и политических, в чьих

* Страдания и величие Рихарда Вагнера, эссе трех десятилетий.

нас обрекли на страдания, замешательство и невыразимое лицемерие.’ По словам Шоу, целью Ибсена было просто атаковать буржуазный идеализм и буржуазное лицемерие, и все пьесы созданы в соответствии с этим Прокрустовым ложем; в случае с некоторыми поэтическими драмами — “Бранд”, “Пер Гюнт “, “Император и Галилеянин” — это фактически переворачивает смысл Ибсена: Бранд превращается в атака на “идеализм” религиозного чудака, в то время как на самом деле это стихотворение прославляет героический индивидуализм и ‘ аутсайдерство’.

Шоу поддерживает свою собственную интерпретацию, делая акцент на таких пьесах, как “Призраки” и “Враг народа” — последняя является пьесой Артура Миллера об одиноком индивидуалисте , преследуемом коррумпированным обществом. Но Ибсен не был объективным социальным критиком; его творчество в основе своей такое же личное, как и творчество Стриндберга; он видел себя одиноким человеком, преследуемым обществом, а позже — в “Когда мы, мертвые, пробудимся” — скульптором , который потратил свою жизнь на искусство, вместо того чтобы жить им. Он был поэтом, и его пьесы - это фрагменты автобиографии. Шоу, с другой стороны, только что пережил долгий и болезненный “трудный возраст” и обрел некоторую свободу и силу, посвятив себя делу, которое его не касалось; ему надоело размышлять о собственной личности, и он был занят попытками создать новую. Он был искренним социалистом, но социализм был также способом достижения соотнося свой талант с возрастом. Менее талантливые современники уже были знамениты, когда он еще был журналистом. Это было время , когда он зарекомендовал себя как социальный реформатор и революционный мыслитель; он был решительно объективен и предпочитал интерпретировать Ибсена и Вагнера как одинаково объективных. Итак , в “квинтэссенции ибсенизма” и “Совершенном вагнеризме” два величайших романтика конца девятнадцатого века выступают в роли социальных

реформаторов, проповедующих доктрины Карла Маркса. Обе книги интересны, но ни одну из них нельзя рекомендовать в качестве введения к Вагнеру или Ибсену.

* Райдер Хаггард, которая была ровесницей Шоу, стала литературной сенсацией середины восьмидесятых, выпустив “Копи царя Соломона” и “Она”. Киплинг прославился в конце восьмидесятых благодаря “Простым рассказам с холмов” и “Солдатам” Три. Конан Дойл стал знаменитостью в 1891 году благодаря “Приключениям Шерлока Холмса”

.

96 БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

В 1895 году, на сороковом году жизни, Шоу стал театральным критиком за “Субботнее обозрение” под редакцией Фрэнка Харриса, за которое он получал 6 фунтов стерлингов в неделю, и в течение следующих трех с половиной лет постепенно стал известен как лучший театральный критик Лондона. Но к этому времени он уже был опытным драматургом.

В 1884 году Арчер предложил Шоу поработать вместе над пьесой под названием “Райнголд”, “Я учился у него самого”, - писал он Арчер‘, - что он был автором нескольких неопубликованных работ мастера художественные произведения. Конструирование, к которому он относился с подкупающей скромностью, не было его сильной стороной, но его диалоги были бесподобны…. Я понял, что скромность, ни в чем не уступающая скромности мистера Шоу, не уступает ему ни в чем. Я совсем не умел писать диалоги, но все равно считал себя прирожденным конструктором. И я сделал ей предложение… сотрудничество.’ Даже в По версии Арчера, пьеса должна была повествовать о землевладельце из трущоб и его дочери; герой должен был влюбиться в дочь и в конце концов, образно говоря, выбросить испорченные сокровища ее отца в Рейн . Шоу наконец прочитал Арчеру первые два акта пьесы в октябре 1887 года, а не в 1885—м, как позже заявил Шоу. На самом деле у сотрудничества не было никаких шансов на успех, потому что отношение Арчера к женщинам было рыцарским и романтичным, в то время как отношение Шоу - извращенным и реалистичным. Как мы уже видели, Шоу был способен создать только два типа женщин. Бланш Сарториус в “Райнголде” был сочетанием этих двух качеств: лжеца, флирта и хулигана. Арчер был возмущен ею, и Шоу отложил оба акта в долгий ящик. В 1891 году голландец по имени Дж. Т. Грайн основал Независимый театр, который начал свою деятельность с постановки пьесы Ибсена. Призраки, которые вызывали яростные обвинения у всех подряд. Грейн продолжил эту сенсацию постановками Браунинга, Стриндберг (отец) и Золя. Но, кроме Браунинга , похоже, не было ни одного английского драматурга, создающего интеллектуальную драму. Грейн обратился к Шоу, который достал из ящика стола свое “Золотое кольцо”, дописал его и назвал “Дома вдовцов”. Первые два акта в точности соответствовали сюжету Арчера. Молодой врач с аристократическими связями влюбляется в девушку, которую встречает на рейнском пароходе, и в первом акте делает

предложение, которое принимается. Во втором акте он навещает ее в Лондоне и узнает, что ее отец, человек, добившийся всего сам, на самом деле является владельцем трущоб. Они с девушкой ссорятся, и он уходит. Очевидно, возможности для третьего акта были ограничены; влюбленные должны были снова сойтись, и

Шоу просто нужно было придумать причину. Он это сделал; Грейн принял пьесу, и 9 декабря 1892 года она была поставлена в единственном экземпляре, с Флоренс Фарр в роли Бланш. Ее нельзя было назвать успешной. Половина зрителей освистала, другая половина — социалисты — зааплодировала. Рецензии были в основном плохими, и на следующий год пьеса была опубликована в Независимом театре. Сериал с предисловием Шоу. Вряд ли это можно было назвать успехом, но это помогло укрепить репутацию Шоу, которая в конце концов начала расти как снежный ком.

Из описания сюжета можно сделать вывод, что “Дома вдовцов” - это просто трудоемкая постановка проблем. Но читателя, который обратится к нему после прочтения романов, ждет шок. Это полностью подтверждает утверждение Эрика Бентли о том, что Шоу был прежде всего художником. Как только он начинает создавать драматические диалоги, он способен творить своего рода магию. Какими бы ни были его недостатки как романиста и критика, его пьесы отличаются удивительным внутренним совершенством формы, приближающимся к музыкальному. Пропагандист фабианских эссе и Квинтэссенция ибсенизма исчезает; на смену ему приходит другой Шоу, Шоу досоциалистических времен, который учился писать романы. Этот Шоу не эксгибиционист и не полемист. социалист. Он психолог, у которого есть что-то общее с Д. Х. Лоуренсом: он прекрасно понимает тонкие нити взаимодействия, которые тянутся между людьми. Когда Тренч просит у Сарториуса руки его дочери, - гласила сценическая инструкция. - Сарториус: (снисходя к скромности Тренча , просто инстинктивно желая получить преимущество, и все же уступая родственнику леди Роксдейл). Это написано не для того, чтобы помочь актерам; ни один актер не смог бы донести это до аудитории. Это написано потому, что, когда Шоу писал это, он фактически присутствовал при дискуссии между Тренчем и Сарториусом, и осознавали все колебания их чувств друг к другу. Именно эта способность

полностью погрузиться в ситуацию, быть каждым из персонажей по очереди, делает Шоу великим драматургом. Обычно компетентный драматург пытается представить интересно, что сказали бы его персонажи в той или иной ситуации. Выдающийся драматург входит в ситуацию и становится персонажами, в результате чего в диалоге постоянно возникают проблески подлинности, которые вызывают “шок узнавания’. Трясти как отметил Шоу в одной из первых рецензий на “Ричарда III”, Шекспир обладает этой способностью. Шоу сохранял ее до последних двух десятилетий

своей жизни (и даже тогда она всплывала урывками). Его пьесы на самом деле выигрывают от того, что их читают, а не видят на сцене, потому что ситуации создаются настолько ярко, что теряют утонченность только тогда, когда их создают актеры и актрисы. Как только Шоу начинает создавать ситуацию, он превращается в крысолова, который увлекает читателя за собой.

Когда мы сравниваем “Дома вдовцов” с любым из романов, бросается в глаза одно: теснота и экономичность строения. Это не имеет ничего общего с краткостью пьесы по сравнению с романом: просто Шоу действует в драме с идеальной легкостью и точностью. Однажды он заявил, что понятия не имел, как будет развиваться пьеса, когда начинал ее писать. Но самое впечатляющее в его лучших пьесах - это ощущение полной неизбежности развития событий. (Я заметил это, когда преподавал пьесы американским студентам; я бы постарался привести краткий пример диалога и основных моментов в развитии событий в каждой пьесе. Но, погружаясь в середину акта, было трудно найти, с чего начать, потому что каждое предложение так естественно вытекало из предыдущего, и так же трудно было найти , на чем остановиться; из—за плотной структуры текста было трудно выбирать.)

В течение первых десяти минут “Дома вдовцов” вы сталкиваетесь с основным драматическим приемом, который служил Шоу всю его жизнь. Это можно было бы назвать “столкновением эго”, но еще более уместным было бы назвать это “столкновением эгоистов’. Он создает напряженность, представляя двух сильных — или, по крайней мере, самоуверенных - персонажей, а затем втягивая их в конфликт. Большинство драматургов время от

времени прибегают к этому приему. Но возьмите любую пьесу автора. Ибсен, Чехов, Стриндберг — или даже Шекспир — наугад, и есть вероятность, что фильм начинается с людей, чьи характеры не оказывают непосредственного влияния — Нора, украшающая Рождественская елка для Хелмера, Тесей и Ипполита обсуждают свою свадьбу, камердинер и кухарка рассказывают о мисс Джули. Шоу любит начинать с завитушек: “Никаких яиц! Никаких яиц! Тысяча чертей, чувак, что ты подразумеваешь под отсутствием яиц?” Открытие “Святая Жанна” — один из самых известных примеров этого метода , где Бодрикур предстает в образе шумного хулигана, а затем сразу же вступает в схватку с Жанной, но та же формула появляется в пьесе за пьесой. Это было бы простительным преувеличением

сказать, что пьесы Шоу - это драматизация стремления Ницше к власти. Это значило бы неправильно расставить акценты. Пьесы Шоу в основном не посвящены борьбе за власть или столкновению воль; это всего лишь прием, который он использует, чтобы заинтересовать аудиторию. Это был прием, который он перенял как писатель — впервые он использовал его в сцене между Конолли и отцом Мэрион в Иррациональный узел.

И вот теперь, в первой сцене “Дома вдовцов”, он говорит делает это с уверенностью, которая превосходит все, что можно найти в романах. В коротком разговоре между Тренчем и Кокейн зарекомендовал себя как сноб и самоуверенный любитель совать нос не в свое дело. Сарториус приходит со своей дочерью и начинает задирать официанта, а Кокейн, который предлагает ему их столик, оскорбляет его. Затем Кокейн спрашивает Тренча — достаточно громко, чтобы его услышали.: Кстати, Гарри, я часто хотел спросить тебя: леди Роксдейл - сестра твоей матери или твоего отца?” - и Сарториус навостряет уши. Несколько мгновений спустя Сарториус и Кокэйн представляются друг другу, а Тренч и Бланш Сарториус пытаются скрыть тот факт, что они уже знакомы. Все это заняло меньше десяти минут.

Следующая сцена, в которой Тренч делает Бланш предложение , воплощает идею Шавианцев о том, что женщина всегда преследует цель. Тренч нервничает и, очевидно, не может заставить себя произнести эти слова.

ТРЕНЧ (заикаясь) Я только подумал… (Он останавливается и жалобно смотрит на нее . Мгновение она колеблется, а затем с рассчитанной импульсивностью вкладывает свою руку в его . Он с криком облегчения заключает ее в объятия .) Дорогая Бланш! Я думала, мне не следовало этого говорить. Думаю, я бы простояла здесь, заикаясь, весь день, если бы ты не помог мне с этим.

бланш (возмущенно пытаясь вырваться от него) Я не помогала тебе с этим.

Именно такая сцена заставила Стивенсона возразить Арчеру:: ‘Боже мой, какие женщины!” Но совершенно очевидно, что женщины такого типа создают лучший драматический материал, чем “сентиментальная героиня”, которую Арчер изобразил в своих набросках к “Райнгольду”. Сентиментальная героиня, возможно, и идеальна для романа, но на сцене она кажется бесцветной. Тея Элвстед - настоящая героиня Гедды Габлер, но она ничто по сравнению с Геддой. Порция более

запоминающаяся, как “Офелия” или “Дездемона”; предпочтение Шоу самоуверенных женщин ослабило романы, но усилило пьесы. Сцена, в которой Бланш избивает свою горничную, вызвала протестующие возгласы критиков, но не может быть никаких сомнений в драматическом воздействии сцены, в которой это происходит.

Именно в третьем акте внезапно становится ясно, насколько Шоу продвинулся вперед со времен “Несоциального социалиста” и “неоконченного романа”. В “Несоциальном социалисте” марксистские речи имели сомнительное значение; в “Домах вдовцов” они неотделимы от драмы; они и есть драма. Ликчиз, сборщик арендной платы, которого Сарториус уволил в предыдущем акте за то, что он был слишком снисходителен к арендаторам трущоб, теперь возвращается как преуспевающий домовладелец трущоб, чтобы предупредить Сарториуса о том, что лондонский Окружной совет намерен проложить новую улицу через его владения; если он приведет ее в порядок, то сможет получить большую компенсацию. Тренч, бывший поклонник

Бланш, который порвал с ней из-за “сомнительного состояния” ее отца, должен быть вызван на конференцию в качестве залогодержателя имущества. Он остро излагает суть дела

:

- Ну, оказывается, чем грязнее место, тем больше вы получаете за аренду, и чем оно приличнее, тем больше вы получаете компенсации. Итак , мы должны отказаться от грязи и заняться благопристойностью.

Ликчиз не возражает; он расставляет точки над “i” и “т”.

“Видите ли, дело вот в чем. Доктор Тренч. Нет никаких сомнений в том, что Ризницы имеют законное право распоряжаться недвижимостью в трущобах и, если им заблагорассудится, портить игру со взломом. В старые добрые времена это не имело значения, потому что Ризницы были самими собой. Никто никогда ни слова не знал о выборах, и мы собирались вдесятером в комнате и выбирали друг друга, и делали, что хотели. Но этот петух больше не хочет драться, и , короче говоря, игра окончена для мужчин в вашем положении и Мистер Сарториус. Мой вам совет: воспользуйтесь шансом выпутаться из этого. Потратьте немного денег на квартиру в Криббсе Рыночная граница: достаточно, чтобы это выглядело как образцовое жилье, знаете ли, а другой квартал сдайте мне на справедливых условиях под склад для компании по производству баранины со льдом на Северной Темзе. В течение двух лет их снесут, чтобы освободить место для новой северной и южной магистралей, и вы получите соответствующую компенсацию

в два раза выше текущей оценки, с учетом затрат на усовершенствования . Оставьте все как есть, и у вас есть все шансы быть оштрафованным, осужденным или уволенным в ближайшее время. Теперь твое время пришло.’

Это хороший фабианский подход, а также хорошая драматургия. В предисловии к “Возвращению к Мафусаилу” Шоу в очередной раз открыл дорогу недоброжелателям, когда написал: “В моей собственной деятельности как драматурга … Я попробовал жизнь

в трущобах, доктринерскую Свободную любовь (псевдо-Ибсенизм), проституция, милитаризм, брак, история, современная политика, естественное христианство, национальный и индивидуальный характер, парадоксы традиционного общества, охота за мужем, вопросы совести, профессиональные заблуждения и самозванство - все это объединено в серию классических комедий нравов.' Это еще один пример того, как Шоу является самым враждебным критиком самого себя. В уже упомянутой книге Рэймонд Уильямс объясняет, что Шоу не является настоящим художником, потому что его метод сводится к " привнесению серьезности в драму"; и затем, ссылаясь на цитированное выше утверждение, говорит: "есть немного серьезных литературных произведений, которым настолько не хватает сложности, чтобы их можно было так охарактеризовать". Мистер Уильямс наивен. Даже самое поверхностное прочтение "Дома вдовцов" показывает, что это не обычная пьеса, в которую "впрыснута" тема домовладения в трущобах. Подтекст одно из замечаний Рэймонда Уильямса — и здесь он олицетворяет большинство критиков, враждебно настроенных по отношению к Шоу, — заключается в том, что Шоу однажды сел и сказал: "О чем бы мне написать — ах да. Я инсценирую Фабианский трактат", а затем: "Давайте попробуем "доктринерскую свободу". На этот раз любовь (псевдо-ибсенизм).' То, что ярлыки были добавлены после написания пьес, становится ясно, когда пытаешься идентифицировать пьесы в списке тем Шоу. Проституция , очевидно, является профессией миссис Уоррен; милитаризм связан с оружием и Мужчиной. Охоту за мужем можно, с некоторым колебанием, определить как "Мужчину и сверхчеловека". Но что означает 'текущая политика'? Шоу не писал подобной пьесы до "Возвращения к Мафусаилу". Или 'парадоксы традиционного общества'? Как на другой остров Джона Буля , это может теоретически можно описать как пьеса о личной и национальной характер, но десяток-другой описания будет так же соответствую вильное. Названия, которые Шоу придумал для предисловия к "Мафусаилу", не подходят к пьесам. И они не подходят, потому что пьесы слишком сложны, чтобы их можно было так обозначить. Назвать Цезаря

а ставить пьесу "Клеопатра" "об истории" так же неуместно, как называть ее "Гамлет" - пьеса о спиритизме.

И последнее замечание по поводу “Дома вдовцов”: несмотря на всю его социальную направленность, он не более реалистичен, чем роман Диккенса. Это связано не только с влиянием Диккенса на Сарториуса и Лиззи; это применимо ко всем пьесам Шоу. Этот момент должен быть настолько очевиден, что вряд ли стоит упоминания, но по какой -то причине это не так. Пятьдесят лет назад это заставило критиков обвинить Шоу в неспособности создать реальных людей, в том, что все его персонажи являются выразителями его собственных идей. Это явно не соответствует действительности; начнем с того, что лишь небольшой процент персонажей Шоу выражают идеи; и из них очень многие выражают идеи, которые, безусловно, не являются Шоу — инквизитор в “Святой Иоанне”, или дьявол в “Человеке и сверхчеловеке” мужчина, например. На самом деле критика имела в виду, что персонажи Шоу - это “персонажи”, столь же отличные от реальных людей, как персонажи Диккенса или Гоголя. В этом его цели как драматурга полностью отличаются от целей Ибсена или Чехова. Персонаж тер в шоу ведет себя не “реально”, но он обычно ведет себя убедительно, потому что творческий тонус спектакля держится все на том же уровне. Взять сцену примирения с конца Дома Вдовца :

Тренч, оставшись один, внимательно осматривается и прислушивается. Затем он на цыпочках подходит к роялю и опирается на него, скрестив руки на груди, глядя на портрет Бланш. Вскоре в дверях кабинета появляется сама Бланш . Когда она видит, чем он занят, она тихонько закрывает дверь и подкрадывается к нему, пристально наблюдая за ним. Он поднимается со своего места, берет портрет с мольберта и уже собирается поцеловать его, когда, еще раз оглянувшись, чтобы убедиться, что за ним никто не наблюдает , обнаруживает рядом Бланш. Он роняет портрет и смотрит на нее без малейшего присутствия духа, Бланш (проницательно). Хорошо? Итак, вы вернулись сюда? У вас хватило подлости снова прийти в этот дом? {Он краснеет и отступает на шаг. Она безжалостно следует за ним). Какое же ты , должно быть, жалкое создание! Почему ты не уходишь? {Покраснев и поморщившись, он раздраженно начинает брать со стола свою шляпу; но когда он поворачивается с ней к двери, она намеренно преграждает ему путь, так что ему приходится остановиться). Я не хочу, чтобы ты оставалась. {Мгновение они стоят лицом к лицу, совсем близко друг к другу, она провоцирует, дразнит, наполовину бросает вызов, наполовину приглашает его приблизиться, охваченная нескрываемым животным возбуждением. Внезапно до него доходит, что все

эта свирепость эротична: она занимается с ним любовью. Его глаза загораются: в уголках его рта появляется хитрое выражение: с напускным безразличием он направляется прямиком к своему креслу и усаживается в него, скрестив руки на груди. Она идет за ним по комнате). Но я забыл: ты обнаружил, что здесь можно заработать немного денег. Ликчиз сказал тебе. Ты, который был таким незаинтересованным, таким независимым, что ничего не мог принять от моего отца. {В конце каждого предложения она ждет, чтобы увидеть, что из этого выйдет). Я полагаю, вы попытаетесь убедить меня, что приехали сюда с великим филантропическим намерением — оказать помощь бедным, восстановив эти дома, не так ли? (Тренч сохраняет свою позицию и не подает виду). Да, когда мой отец заставляет тебя это делать. И когда Ликчиз находит способ сделать это прибыльным. О, я знаю папу, и я знаю тебя. И ради этого ты возвращаешься сюда — в дом, где тебе отказали, откуда тебя выгнали. (Лицо Тренч мрачнеет, ее глаза блестят, когда она это видит). - ага! ты это помнишь. Ты знаешь, что это правда, ты не можешь этого отрицать. {Она садится и немного смягчает тон, притворяясь, что жалеет его). Что ж, позволь мне сказать тебе, что у тебя плохая фигура, очень плохая фигура, Гарри. (При слове “Гарри” он расслабляет сложенные на груди руки, и на его лице появляется легкая улыбка предвкушения победы). И вы тоже джентльмен! у вас такие высокие связи! у вас такие выдающиеся родственники! вы так щепетильны в том, откуда берутся ваши деньги! Я удивляюсь тебе. Я действительно удивляюсь тебе. Мне следовало бы подумать , что если твоя прекрасная семья не дала тебе ничего другого, то, по крайней мере, она могла бы дать тебе чувство собственного достоинства. Возможно , ты считаешь, что сейчас выглядишь достойно, а? {Нет ответа). Что ж, я могу заверить вас, что это не так: вы выглядите совершенно нелепо — настолько глупо, насколько только может выглядеть мужчина, — вы не знаете, что сказать, и вы не знаете, что делать. Но, в конце концов, я не вижу, что можно сказать в защиту такого поведения. {Он смотрит прямо перед собой и поджимает губы, как будто насвистывает. Это раздражает ее, и она становится подчеркнуто вежливой). Боюсь, я вам мешаю. Доктор Тренч. {Она встает). Я больше не буду вам мешать. Вы, кажется , чувствуете себя как дома, и мне не нужно извиняться за то, что я предоставляю вас самим себе. (Она делает вид, что направляется к двери, но он не двигается с места, и она возвращается и заходит за его стул).

Гарри. {Он не оборачивается. Она подходит на шаг ближе). Гарри: Я хочу, чтобы ты ответил мне на один вопрос. {Серьезно наклоняясь к нему). Посмотри мне в лицо. {Ответа нет). Делать

вы слышите? {Схватив себя за щеки и повернув его голову к себе). Посмотрите—мне —в-лицо. {Он крепко зажмуривает глаза и улыбается. Она внезапно опускается на колени рядом с ним, прижимаясь грудью к его плечу). Гарри: что ты только что делал с моей фотографией, когда думал , что ты один? {Он открывает глаза: они полны восторга. Она обвивает его руками и сжимает в экстатическом объятии, добавляя с неистовой нежностью). Как ты смеешь прикасаться к чему-либо, что принадлежит мне?

{Дверь кабинета открывается и раздаются голоса), Тренч: Я слышу, кто -то идет.

{Она рывком поднимает свой стул и отодвигает его как можно дальше. Кокейн, Ликчиз и Сарториус возвращаются из кабинета' …)

Ни один мужчина не стал бы так себя вести, и сомнительно , что так поступила бы женщина. Но мужчины и женщины Шоу ведут себя именно так, и это убеждает.

Следует также учитывать, что Шоу прекрасно знает , что это не счастливый конец. Тренч подцепил себе мегеру, и через несколько лет, когда физическое влечение утихнет, она скажет ему, что у него плохая фигура, и будет иметь это в виду. Вся сцена написана со злым умыслом; это финальный поворот сюжета в этой драме о социальной коррупции. Шоу издевается над аудиторией, которая любит счастливые концовки. Г.К. Честертон уловил суть в своей книге о Шоу:

Я слышу, как многие люди жалуются, что Бернард Шоу ставит их в тупик. Я не могу представить, что они имеют в виду; мне кажется, что он намеренно оскорбляет их. Его язык, особенно в вопросах морали вопросы, как правило, столь же прямолинейны и основательны, как у баржи, и гораздо менее витиеваты и символичны, чем у извозчика. Преуспевающий английский обыватель жалуется, что мистер Шоу выставляет его дураком. В то время как мистер Шоу ни в малейшей степени не выставляет его дураком, мистер Шоу с подчеркнутой ясностью называет его дураком. Джи-би-Эс называет арендодателя вором, а арендодатель, вместо того чтобы отрицать это или возмущаться, говорит: “Ах, этот парень так ловко скрывает свои намерения, что

можно подумать, что он никогда не могу понять, что он имеет в виду…

Все это должно подчеркнуть мою точку зрения о том, что единственное, что Шоу “привнес” в драму серьезность , которой в ней не было ни раньше, ни с тех пор.

5 ПУБЛИЧНОЕ ШОУ

13 ноября 1887 года колонны рабочих решили пройти маршем по Трафальгарской площади, чтобы отстоять свое право на публичные собрания. Моррис маршировал во главе одной колонны, Шоу и Энни Безант находились где-то в отдалении. Р.Б. Каннингем Грэхем, писатель-путешественник, возглавлял другую колонну вместе с лидером лейбористов Джоном Бернсом. Прежде чем колонна Шоу достигла площади, их разогнала полиция с дубинками. Грэхем был так сильно избит полицией, что провел свои шесть недель в тюремной больнице. В тот день трое мужчин были убиты, а многие мужчины и женщины тяжело ранены. Жестокость полиции была невероятной; Грэм утверждает, что видел, как полицейские избивали не только женщин, но и детей. Одна женщина спросила сержанта полиции, не видел ли он ее ребенка; он обозвал ее ‘проклятой шлюхой’ и сбил с ног. Окна и крыши домов были запружены хорошо одетыми мужчинами и женщинами , которые приветствовали каждый раз, когда полиция сбивала кого-нибудь с ног. Приговоры, вынесенные арестованным, были суровыми.

Один из рабочих спросил Шоу: “Что нам делать? Дайте нам наводку”. Шоу ответил: “Ничего. Пусть каждый выходит на площадь, как может”. Позже, когда кто-то спросил Каннингема Грэхема, “Кто такой Бернард Шоу?”, он серьезно ответил: “Он был первым человеком, который убежал с площади в Кровавое воскресенье”. Но что Шоу, на самом деле, продемонстрировал во время этого кризиса не трусость , а реализм. Общественное мнение было возмущено жестокостью полиции. Несколько дней спустя Анни Безант обратилась к собравшимся с энтузиазмом и посоветовала вернуться на площадь в следующее воскресенье и оказать более решительное сопротивление полиции и войскам. Это было оставлено

обращаюсь к Шоу и его коллеге Фабиану Г. У. Футу, чтобы они охладили энтузиазм, указав, что палки и камни бесполезны против современного пулемета.

Шоу в то время был тридцать один год, и его роль в “Кровавом воскресении ” была в некотором роде типичной для этого нового десятилетия его жизни. Десять лет между его двадцатилетием и тридцатилетием были периодом внутреннего развития, самопознания через творчество. Теперь пришло время для создания публичного образа. Он прошел долгий путь от своего автопортрета “отшельника из Ислингтона’ в Незрелость. Ибо то, чем он сейчас занимался, было политическим заговором с намерением получить реальную политическую власть или, по крайней мере, влияние. Вместо того чтобы пытаться организовать рабочих, как Хайндман, или учить их делать столы, как Моррис, тот Фабианцы разработали метод проникновения. Фабианцев убеждали вступать в либеральные или радикальные ассоциации в своих округах или, при необходимости, в консервативные ассоциации: все, что угодно, лишь бы попасть в комитеты и получить право голоса. Их убеждали попытаться добиться направления в качестве делегатов в центральные либеральные и радикальные профсоюзы — например, в столичную радикальную федерацию. “В этих органах мы выступали с речами и продвигали резолюции, а еще лучше - заставляли кандидата в депутаты от избирательного округа продвигать их, а также добивались для него репортажей и небольших ободряющих статей в “Стар”. Мы проникли в партийные организации и с предельной ловкостью и энергией использовали все рычаги, до которых только могли дотянуться ; и мы преуспели настолько, что в 1889 году получили солидное преимущество в лице прогрессивного большинства, полного идей, которые никогда бы не пришли им в голову, если бы их не вложили туда фабианцы.’*

В 1890 году произошло событие огромной важности для Британии Возникло социалистическое движение. Хорошо воспитанная молодая леди с интеллектуальными наклонностями отметила в своем дневнике: ” Здесь обедал социалист Сидни Уэбб… Замечательный маленький человечек с огромной голова и крошечное тельце, ширина лба, вполне достаточная для того, чтобы объяснить энциклопедический характер его знаний. А Еврейский нос, выпуклые глаза и рот, черные волосы, несколько

неухоженные, очки и самый что ни на есть буржуазный черный сюртук, лоснящийся от ношения. Но мне нравится этот человек. В нем есть прямота речи, непредубежденность, творческая сердечность, которые не оставят равнодушным никого.

* Шоу цитирует Беатрис Уэбб, “Мое ученичество”, стр. 451.

ШОУ НА ПУБЛИКЕ.

он далеко. Ее звали Беатрис Поттер, и два года спустя они с Уэббом поженились. Она относилась к Уэббу как к своему мужу-ребенку и терпела его распутного друга Шоу только потому, что Шоу явно восхищался Уэббом. Беатрис написала в своем дневнике:: “Мы оба обладаем второсортными умами, но удивительно подходим друг другу’. Ее терпимость к Шоу, возможно, также объяснялась инстинктивным пониманием того, что он был единственным из Фабианцев , кто обладал первоклассным умом.

У Уэббов было достаточно денег, чтобы стать генералом они были очень независимы; Сидни оставил свою работу в Министерстве по делам колоний, и они поселились на Гросвенор-роуд, 41, и открыли салон во французском стиле, где члены парламента могли встречаться с ведущими радикалами, а неизвестные молодые писатели - беседовать с женами скучных богачей. (Одним из таких писателей был Герберт Уэллс , который позже нарисовал язвительный портрет семейства Уэббов в Новый Макиавелли, но в далеком 1892 году Уэллс был еще никому не известным молодым школьным учителем, страдающим туберкулезом.) Когда Сидни Оливье — также работавший в Министерстве по делам колоний — был назначен губернатором Ямайки, Беатрис заняла его место в качестве одной из четырех ведущих Фабианс (другой - Грэм Уоллас). Это как-то типично для фабианцев, что один из них должен стать губернатором Ямайка. Что касается самого Уэбба, то он полностью отличался от другого гениального радикала, Карла Маркса, своей полной непримиримостью-некоторые; он всегда предпочитал добиваться своего дипломатическим путем и Макиавеллизм. Бертран Рассел, который познакомился с Шоу и Уэббом в 1896 году, пишет: “Сидни без колебаний прибегал к уловкам, которые некоторые сочли бы бессовестными. Например, он рассказал мне, что , когда

он хотел провести какой-то пункт через комитет, в котором большинство придерживалось иного мнения, он составлял резолюцию , в которой спорный пункт повторялся дважды. Он долго спорил о том, как это произошло в первый раз, и в конце концов милостиво уступал . В девяти случаях из десяти, заключил он, никто не замечал, что тот же пункт встречается позже в той же резолюции.'*

Именно работа с такими людьми, как Уэбб, — умами второго сорта, но преисполненными решимости доводить дело до конца, - развила незаменимую практическую сторону Шоу и преодолела застенчивость, которая все еще была основной составляющей его натуры. (Рассел заметил о Шоу:

* Портреты по памяти, стр. 102.

r

108 БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

В то время (1896) он все еще был застенчив. На самом деле, я думаю, что его остроумие, как и у многих известных юмористов, было выработано как защита от ожидаемых враждебных насмешек".) Шоу и Уэбб были союзниками, сообщниками-заговорщиками, которые относились к политике как к игре. В 1891 году они предприняли решительный шаг, навязав Либеральной партии "прогрессивную" программу и добившись ее одобрения (неохотно). Гладстоном; они сделали это, подготовив огромный пакет резолюций для предвыборной программы 1891 года, которые Шоу зачитал на публичном собрании, намеренно пропустив большинство из них. Член парламента от либералов, мистер Бил, послушно поддержал его. Затем Шоу передал "Звезде" текст блестящей речи, с которой , как предполагалось, должен был выступить мистер Бил. На следующее утро национал-либерал Клуб пришел в ярость, узнав, что мистер Бил навязал им социалистическую программу. Бил, столкнувшись с перспективой объяснить , что он был пешкой в руках фабианцев, предпочел остаться при своем мнении и объявить, что либералы должны идти в ногу со временем. Шоу и Уэбб захихикали и похлопали друг друга по спине. До конца своей жизни Шоу восхищался политиками, которые знали , чего хотят, и были готовы пренебречь демократическими процедурами, чтобы добиться этого. Такое отношение основывалось на определенном цинизме в отношении реального функционирования демократии. Боанергес, президент Лидер лейбористов объясняет это королю Магнусу в тележке с яблоками : 'Я говорю этим мужчинам и женщинам о демократии. Я говорю им, что у них есть право голоса, и что им принадлежит королевство, сила и слава. Я говорю им: "Вы - верховная власть, воспользуйтесь своей властью". Они отвечают: "Правильно, скажите нам, что делать", и я говорю им. Я говорю: "Воспользуйтесь своим правом голоса разумно, проголосовав за меня". И они это делают. Это и есть демократия, и она великолепна еще и потому, что позволяет назначать нужных людей на нужные посты. И Магнус восхищенно говорит: 'Великолепно! Я никогда не слышал, чтобы это описывали лучше".

Этот практический этап жизни Шоу достиг кульминации в 1897 году когда его избрали в ризницу Сент-Панкрас, он проявил себя настолько эффективно, что его включили в полдюжины комитетов, включая по энергетике и жилищному строительству, и

иногда ему приходилось присутствовать, чтобы выразить несогласие способные задачи, такие как обследование крупного рогатого скота, больного туберкулезом. Ему очень нравилась эта тяжелая работа, и он посвятил ей шесть лет, пока в 1903 году его не исключили из Совета графства.

Тем временем Шоу развил в себе эту характерную для него черту доставлять неприятности

персонаж, который уже присутствует в том раннем письме, которое начинается: “Я рассказал (Люси) все! Все! ВСЕ!’ Из-за своей застенчивости он испытывал нечто похожее на ужас перед общепринятым тактом и хорошими манерами. Он пишет в письме Арчеру в апреле 1890 года:

‘Я не смог прийти на чай из-за тяжелого состояния моего пьяницы [Пакенхэма Битти, который только что оправился от белой горячки], который, все еще пребывая в состоянии ужаса, был окружен перешептывающимися родственниками, собравшимися как на похороны. Я разогнал их взрывами смеха и расспросами о розовых змеях и т.д., проявив дурной вкус, который в конце концов превратил блуждающий опасливый взгляд бедняги в застывшую улыбку.’

Реакцией Шоу на “трудные” ситуации была правильная реакция на то, чтобы рассеять их, сделав еще более трудными. Рассел заметил , что некоторые немецкие делегаты на Международном социалистическом конгрессе 1896 года “считали Шоу воплощением сатаны, потому что он не мог отказать себе в удовольствии раздувать пламя всякий раз, когда возникал спор’. Пирсон писал о ранних фабианцах, что “им потребовалось некоторое время, чтобы привыкнуть к Шоу, чей метод урегулирования любых возникавших разногласий заключался в том, чтобы открыто раскрывать секреты всех сторон в дико преувеличенной форме, в результате чего обида забывалась в общем осуждении и отрицание откровений Шоу’. Застенчивый или нет, у Шоу были свои методы, как привлечь к себе внимание и запомнить. И этот метод — тщательно рассчитанная бестактность — также применялся к его критике в области музыки и драматургии. Когда Генри Ирвинг — тогда еще просто мистер Ирвинг — читал лекции в Королевском Учреждение и

призвал классифицировать актерское мастерство как изобразительное искусство, Шоу расставил все точки над “i” и “т”, озаглавив свой обзор: ‘А почему не сэр Генри Ирвинг?”, указывая на то, что на самом деле Ирвинг имел в виду, что если писателей и музыкантов можно посвящать в рыцари, то почему бы и нет актерам? Для Шоу ситуация стала еще более забавной из-за того, что он надеялся, что Ирвинг поставил бы свою пьесу “Человек судьбы”. (Это было неизбежно), Ирвинг этого не сделал.

Посторонним, должно быть, казалось совершенно очевидным, что Шоу интересовался главным образом саморекламой. Он признался в этом в своей музыкальной критике: “Я никому не уступаю в изобретательности и настойчивости, с которыми я пользуюсь любой возможностью , чтобы улучшить себя и свои дела. .. . Любая известность послужит моей

r

никакого БЕРНАРДА ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

повернитесь поровну.’ ‘Мне потребовалось двадцать лет целенаправленного самоограничения , которому способствовал естественный упадок моих способностей, чтобы стать достаточно тупым , чтобы британская общественность воспринимала меня как серьезного человека; и я не уверен, что в некоторых кругах меня до сих пор не считают подозрительным типом’. Казалось, он подшучивал над своим интересом к известности, но этот интерес был очевиден. Он явно был полон решимости стать публичной фигурой, и когда тридцать лет спустя он подписал книгу Т. Э. Лоуренса ‘Рядовому Шоу от Публике Шоу”, многим из его старых друзей, должно быть, казалось , что он добился катастрофического успеха.

Это, конечно, центральный вопрос карьеры Шоу, суть ‘дела против Шоу’. Безусловно, верно, что Шоу продолжал “превозносить себя и свои дела”, пока это не превратилось в утомительную манерность. В книге “О дивный новый мир” директор инкубатория Хаксли рассказывает об открытии метода обучения во сне благодаря лекции “этого любопытного старого писателя Джорджа Бернарда Шоу, который, согласно хорошо известной традиции, говорил о своей собственной гениальности”.

Эта книга была опубликована в 1932 году, и к тому времени Шоу уже около сорока лет читал лекции о своей гениальности.

Но было бы ошибкой придавать слишком большое значение такого рода критике; это означало бы упустить самый важный момент в Шоу: за манерами скрывался романтический идеализм , такой же фанатичный, как у Шелли. Это также является ключом к восхищению Шоу Моррисом: Моррис не видел причин, по которым обществом не могли бы управлять поэты, а не бизнесмены и профессиональные политики. Шоу понимал сложность проблемы лучше, чем кто-либо другой. Морриса, и он дал этому определение в своем анализе “Кольца Вагнера” в 1898 году. Карлик Альберик олицетворяет мужчин, которых интересуют только деньги и власть. - Если бы в мире не было высшей силы, способной противостоять Альберику, все закончилось бы полным уничтожением. Однако такая сила существует, и называется она Божеством. Таинственная вещь, которую мы называем жизнью, организуется во все живые формы… превращаясь в человеческое чудо в хитрых карликах и трудолюбивых мускулистых гигантах. … И эти высшие силы вызываются к существованию той же самоорганизацией жизни, что еще более удивительно, в редких личностях, которых, по сравнению с ними, можно назвать боги, существа, способные мыслить, чьи цели простираются далеко за пределы удовлетворения их телесных аппетитов и личных привязанностей, поскольку они понимают, что это возможно только путем установления общественного порядка, основанного на общих принципах.

узы моральной веры в то, что мир может подняться из простой дикости”: [курсив мой]. В Кольце, по словам Шоу, Вотан является символом Божества, “поэта, с его видением того, какой могла бы быть жизнь’. И его проблема в том, как утвердить Божественность в мире глупых гигантов и алчных карликов. “Божественность, столкнувшись лицом к лицу с Глупостью, должна идти на компромисс. Неспособный навязать миру чистый закон мысли, он вынужден прибегать к механическому закону заповедей , который будет подкрепляться грубыми наказаниями. …Таким образом, обращение Божества к закону стоит ему половины его

целостности — как если бы духовный царь, чтобы получить светскую власть, вырвал себе один глаз.' Вот почему, по словам Шоу, у вагнеровского Вотана только один глаз — он отдал другой в обмен на Фрейю, которая олицетворяет силы закона.

Как интерпретация Вагнера, это может быть точным, а может и не быть; но это точная постановка проблемы, которая занимала Шоу с самого начала и до конца его жизни. Поэт сторонится повседневных дел этого мира, потому что находит их грубыми и однообразными; он чувствует себя как дома, когда созерцает далекие горизонты; окружающий мир вызывает у него своего рода клаустрофобию. Он склонен отвернуться и оставить мир в покое; но на самом деле это означает выбрать бесплодие и смерть, ибо человек еще не способен поддерживать чисто умственную напряженность. Это урок, который снова и снова повторяют романтики девятнадцатого века и "трагическое поколение" Йейтса 1890-х годов. Шоу был романтиком, у которого не было намерения принадлежать к какому-либо трагическому поколению. Он предпочел компромисс с Вотаном неэффективности эстетики. Первой необходимостью была публичность , способность бросить вызов практичным людям на их собственном уровне: короче говоря, маскировка. Мы знаем, насколько он преуспел в этом. Но образ Шоу был создан для того, чтобы служить непримиримому эстетическому идеализму. В предисловии к изданию "Моррис" он написал: " Хотя в те дни никто не верил в это (да и сейчас мало кто верит), У меня было острое чувство прекрасного, которое нисколько не притупилось из-за того, что моя бедность вынуждала меня голодать". Это чувство прекрасного было сильным с того дня, как семья переехала в коттедж Торка с видом на залив Киллини и Дублинские горы, и оно стало настоящей движущей силой его творчества. социализм; как и Элли Данн, он понимал, что душа "питается музыкой и картинами картинами, книгами, горами, озерами и другими прекрасными вещами, которые

одежда и приятные люди, с которыми приятно общаться. В этой стране все это невозможно получить , не имея большого количества денег: вот почему наши души так ужасно изголодались'. 'Для меня жизнь в мире бедных и несчастных людей подобна жизни в аду', - написал он в письме.* Йейтс и его 'трагическое поколение' с содроганием отвернулись от 'ада'. Шоу сознательно сделал более трудный выбор.

Но следует подчеркнуть, что этот выбор был не просто личным делом, которое не касалось никого, кроме Шоу. Он жил в конце столетия, когда более 50 процентов крупнейших поэтов и художников трагически погибли, и это будет продолжаться еще долгое время . Он был убежден, что поэтов нужно убедить не отворачиваться от проблемы, а признать, что они, и только они, могут решить ее удовлетворительно. Он видел в этом не просто вопрос создания мира, пригодного для жизни поэтов — ведь поэты могут делать тот выбор, который сделал сам Шоу, — но и вопрос создания мира, в котором могли бы расти дети:

- Итак, во-первых, я утверждаю, что основным условием нормального общества, очевидным для любого, кроме идиота, является то, что в любом приличном обществе в обществе дети должны находить в любой части своей родной страны еду, одежду, кров, образование и родительскую доброту , если они попросят. Если уж на то пошло, то и взрослым тоже; но эти два случая отличаются друг от друга тем, что, поскольку эти продукты не растут на кустах, взрослые не могут их получить, если не организуют и не обеспечат их поставку, в то время как дети должны получить их как по волшебству, и им ничего не остается, как протереть лампу.'f

В то время, когда Шоу выступал с проповедями перед рабочими на перекрестках, Йейтс писал стихи, в которых были такие строки, как:

"Неправильность бесформенных вещей слишком велика , чтобы о ней говорить";

Я жажду построить их заново и сидеть на зеленом холме в стороне.

Шоу чувствовал то же самое, но понимал, что переустройство мира и уединенное сидение на зеленом холмике - несовместимые занятия. В то же время он осознавал, что у большинства поэтов сильна гамлетовская склонность, из-за которой простое приглашение стать социалистами было бы наихудшим из возможных подходов. Замечание по поводу

* И повторил его в “Жизнерадостных миллиардах” (1947).

из книги “Дети и игра”, предисловия к “Мезальянсу”.

ПАБЛИК ШОУ 113

“Гамлет”, написанный в 1897 году, демонстрирует его понимание проблемы: ‘Это человек, в котором обычные личные страсти настолько вытеснены более широкими и редкими интересами, и настолько обескуражен критическим самосознанием, которое делает практическую эффективность инстинктивного человека на низшем плане невозможной для него, что он считает обязанности, продиктованные обычной местью и честолюбием, не более чем такое неприятное бремя, как коммерция, для поэта.’ И именно поэтому самой важной темой во всех его работах, от “Совершенного вагнеровца” до “Жизнерадостных миллиардов” (в которых он изобретает термин “улучшающий мир” для обозначения людей, подобных Вотану), является отношение поэта или мистика к обществу, управляемому “практичными” людьми. И аргументация неизменно излагается с точки зрения поэта, но никогда - с точки зрения практиков. Практичные люди могут быть достаточно благонамеренными, как Бродбент в “Другом острове” Джона Булла или Морелл в “Кандиде”, но, в конечном счете, они неадекватны. Именно поэтам приходится решать задачу изменения общества. Это был революционный тезис — не что иное, как прямое противоречие основному постулату романтизма: “мир” и поэт находятся в непримиримом противоречии, потому что он хочет чего-то большего. нечто исключительное из “жизни”, чего жизнь не может дать, - чистое созерцание истины и красоты. Сократ впервые ясно сформулировал эту идею, когда сказал, что его смерть должна стать завершением, поскольку философ софер проводит свою жизнь, пытаясь разделить тело и дух. Это буддистская позиция, с которой жизнь рассматривается как нечто порочное или трагическое, и ее можно найти у всех великих романтиков, от Шелли до Вагнера. Блейк противоречил ей; так же поступали Гете и Ницше; но дух эпохи был против них. И это

было против Шоу. Что касается его самого важного вклада , то литература продолжалась, как будто его никогда не существовало; традиция романтического пессимизма и неприятия мира продолжалась в Пруст и Кафка, Элиот и Грин — фактически, каждый писатель , оказавший какое-либо влияние на двадцатый век.

Эдмунд Уилсон, один из самых сочувственных критиков Шоу, предположил, что “эгоизм, присущий Шоу, был такой же проблемой, как и любая другая, которую вы должны были носить с собой всю свою жизнь. Когда он был молод, это было забавно, он справлялся с этим с помощью

щегольство, но в последние годы жизни оно стало ему не по душе, и тогда стало ясно, что это навязчивая идея, неизлечимая”.*

В этом есть доля правды, но это слишком упрощает. Дело было не в забавной манерности, вошедшей в привычку, а в гораздо более сложном деле. Шоу был романтичным идеалистом, который был полон решимости жить ради своих идеалов, а не умирать за них; как и Вагнер, он хотел быть уверенным, что его услышат громко и ясно. Он добился парадоксального результата : его приняли обыватели и отвергли поэты и идеалисты , выразителем которых он считал себя. Эрик Бентли отметил, что Шоу умер разочарованным человеком, человеком, который однажды сказал: “Я решил все важные проблемы нашего времени, а люди все еще продолжают преподносить их так, как будто они неразрешимы”.’ Он, несомненно, решил самую важную проблему своего времени, романтическую проблему, стоящую на пути западной цивилизации. он был похож на огромное поваленное дерево. И из —за того, что он выбрал способ привлечь внимание к проблеме — в таких пьесах, как “Кандида”, “Майор Барбара”, “Другой остров Джона Булля”, “Дом разбитых сердец”, - никто не обращал внимания на то, что он говорил. Критики писали диссертации о Прусте, Джойсе, Кафке, Элиоте, которые рассматривали ту же проблему и оставили ее нерешенной; Шоу был проигнорирован. Должно быть, это было неприятное ощущение, как будто кричишь во весь голос , но не можешь издать ни звука. В этой ситуации была определенная ирония высочайший успех привел к полному провалу в самой важной сфере из всех. ‘Навязчивый эгоизм’ последних лет становится понятным. Это был способ поддерживать флаги на плаву. Уэллс, который был во многом в такой же ситуации, выбрал другую альтернативу: гневные пророчества о гибели и поражении. Обоим пришлось усвоить неприятный урок, что в Англии ничто так не подводит , как успех. Карлайл отмечал ту же особенность англичан, когда писал: “Если бы Иисус пришел сегодня, люди даже не стали бы его распинать. Они пригласили бы его на ужин, послушали, что он скажет, и посмеялись бы над этим’.

Но прошло еще несколько лет, прежде чем Шоу сделал это открытие. В 1890-х годах до этого было еще далеко. Казалось, не было причин, по которым он не мог бы объединить роли

революционера и философа софера. С одной стороны, он мог бы написать о своих резких критических замечаниях: “Я должен предупредить читателя, что то, что он собирается изучить, “Закусив удила”, с. 48.

это не серия судебных решений, направленных на обеспечение беспристрастности, а осада перенесенный в театр девятнадцатого века автором, которому пришлось самому пробивать себе дорогу в него с помощью пера и сбрасывать некоторых его защитников в ров.’ Но это был только публичный аспект борьбы. ‘Тем временем я безмятежно писал пьесы, но утвердился в своей своеобразной доктрине о том, что в умственном развитии человека наступит момент, когда удовольствие, получаемое от работы мозга святым Фомой Аквинским и Уэббами (а также святыми и философами вообще), усилится до хронического экстаза, превосходящего пойте, что сейчас на мгновение вызвано сексуальным оргазмом… .’* Это была действительно революционная часть философии Шоу. Он говорил чистую правду, когда писал (в Интеллектуальном Женский путеводитель)”. - По профессии я сам являюсь тем, что называется оригинальным мыслителем, и мой бизнес таков… разрабатывать новые вероучения и кодексы.’ То, что он говорил, было чем-то настолько революционным, что в его время не было никого из живущих, кто был бы готов к этому; даже сейчас, когда я пишу это, спустя двадцать лет после его смерти, все еще нет никаких признаков того, что кто-то в полной мере осознал ее значение.

Давайте вернемся в 1892 год, когда был снят фильм “Вдовцы”. Дома. Шоу по-прежнему работал музыкальным критиком, но теперь писал под псевдонимом Дж.Б.С. В настоящее время у него роман с Флоренс Фарр, сыгравшей Бланш в сериале “Дома вдовцов”. Уэббы только что поженились и открыли свой салон красоты, они потратили все свои медовые мун в Ирландии расследовал деятельность торговых обществ, начав с того, что они намеревались продолжить. (‘Брак - это корзина для ненужных эмоций”, - сказал Уэбб, и Беатрис согласилась с ним.) Шоу и Уэбб продолжали работать и строить планы вместе. И Шоу, к удивлению всех, был прав. как ни странно, он не предпринял никаких попыток проверить дома вдовцов. Возможно, он был слишком занят. Или, что более вероятно, у него просто не было идей. Это была жестокая сцена между Дженни Паттерсон и

Флоренс Фарр в феврале 1893 года, которая, по—видимому, положила начало его работе над “Донжуаном” - пьесой, которую он впоследствии искренне невзлюбил. Как уже отмечалось, эта пьеса является регрессивным шагом в развитии Карьера Шоу как драматурга, и она не была поставлена ни разу до тех пор, пока 1901. Причину его провала легко определить: ему не хватало той серьезности, которую Шоу привносил в свою работу как фабианец. Но этого нельзя было сказать о следующей теме, которая привлекла его внимание-

* Книжное обозрение “Нью-Йорк Таймс”, 18 ноября 1945 г. Цитируется по Хендерсону, стр. 336.

тион. Где—то в 1893 году актриса Джанет Эйчерч, о которой Шоу очень понравился, и он предложил “Иветту” Мопассана, абсурдную историю о добродетельной дочери куртизанки, в качестве сюжета для пьесы. Шоу прокомментировал это так: “О, однажды я докопаюсь до правды об этой матери’. Беатрис Уэбб также предложила предложил ему написать о “настоящей современной леди из правящего класса’. В рассказе Мопассана Иветта - невинная героиня, которая решает покончить с собой, вместо того чтобы стать содержанкой, хотя в конце концов решает жить и любить . (У Мопассана, конечно, было мужское агрессивное отношение к женщинам, а это означало, что он получал определенное удовольствие , демонстрируя окончательную капитуляцию девушки.) Простого изложения сюжета, вероятно, было достаточно, чтобы заставить Шоу увлечься идеей превратить ее в героиню-шавианку, обладающую собственным умом. В результате “Профессия миссис Уоррен”, пожалуй, стала лучшей из ранних пьес Шоу. Иветт Мопассана превращается в Виви Уоррен, типичную героиню Шоу — здравомыслящую, несентиментальную и деловую, с рукопожатием, от которого мужчины вздрагивают, и пристрастием к сигарам. Куртизанка-аристократка становится динамичной героиней Шоу. Миссис Уоррен, “вульгарная, но….. добродушная и довольно презентабельная старая негодяйка’. И главная сцена пьесы — это неизбежное столкновение их характеров. Миссис Уоррен начинает с того, что пытается утвердить свою власть над дочерью. Виви, вполне способная

позаботиться о себе, в отместку доводит свою мать до слез:

Виви: Ты моя мать? …Тогда где же наши родственники? мой отец? друзья нашей семьи? Ты заявляешь о своих правах матери: право называть меня дурой и ребенком; разговаривать со мной так , как не смеет разговаривать со мной ни одна женщина, имеющая надо мной власть в колледже; диктовать мне образ жизни; и навязывать мне знакомство с грубияном, которого все видят как самого порочного лондонца в городе. Прежде чем я дам себе труд опровергнуть подобные утверждения, я мог бы также выяснить, существуют ли они на самом деле.

Это заставляет миссис Уоррен рассказать о том, как она стала хозяйкой борделя, и ситуация между ними меняется на противоположную; теперь Виви потрясена и унижена. И Шоу преподносит экономический и моральный урок в конце сцены:

виви (растроганная все больше и больше), мама, а что, если бы мы обе были

какой бы бедной вы ни были в те жалкие старые времена, вы уверены, что не посоветовали бы мне попробовать себя в баре “Ватерлоо”, или выйти замуж за рабочего, или даже пойти работать на фабрику?

миссис Уоррен (возмущенно). Конечно, нет. За какую мать ты меня принимаешь? Как вы могли сохранить самоуважение в условиях такого голода и рабства?

Комический рельеф, в котором Дома вдовцов и Бабник “Не хватало” предоставлено преподобным Сэмюэлем Гарднером и его беспутным сыном Фрэнком.

преподобный С. Я не видел [мисс Уоррен] в церкви с тех пор, как она пришла. откровенный. Конечно, нет: она третий по счету спорщик. Такая интеллектуалка. У нее ученая степень выше, чем у вас; так почему она должна ходить слушать ваши проповеди? преподобный с. Не проявляйте неуважения, сэр.

откровенный. О, это не имеет значения: нас никто не слышит. Заходи… Я хочу познакомить вас с ней. Помните совет, который вы дали мне в июле прошлого года, господин?

преподобный С. (Сурово) Да. Я советовал тебе побороть свою праздность и легкомыслие, найти достойную профессию и жить на нее, а не на меня.

откровенный. Нет, это то, о чем ты подумал потом. На самом деле вы сказали, что, поскольку у меня нет ни мозгов, ни денег, мне лучше воспользоваться своей внешностью и жениться на ком - нибудь, у кого есть и то, и другое. Ну, послушайте. У мисс Уоррен есть мозги, вы не можете этого отрицать.

преподобный С. Мозги - это еще не все.

откровенный. Нет, конечно, нет: есть деньги.-

преподобный С. {Сурово перебивает его) Я не имел в виду деньги, сэр. Я говорил о более возвышенных вещах. Например, о социальном положении. откровенный. Меня нисколько не волнует социальное положение. преподобный С. Но мне есть до этого дело, сэр.

откровенный. Что ж, никто не хочет, чтобы ты на ней женился.

Арчер прочитал ее и объявил шедевром, Грейн с этим не согласился, поэтому идея постановки Независимым театром была отложена. Лорд-камергер прочитал ее и отказался выдать лицензию. Через шесть лет после ее написания новообразованный театр Stage Общество — театральный клуб — согласилось на постановку, но обнаружило, что владельцы театров, мюзик-холлов и бальных залов отелей побоялись перечить лорду-камергеру. Несколько галерей и

театры согласились разрешить клубу представить пьесу, а затем отказались от нее. В конце концов, она была поставлена 5 января 1902 года, через восемь лет после того, как была написана. Это было обескураживающее начало для человека, который намеревался взять театр в осаду.

С “Донжуаном” дела обстояли не лучше. Актер Ричард Мэнсфилд хотел представить его в Америке в 1895 году, но передумал. Первую постановку пришлось ждать до 1905 года. К тому времени он написал три пьесы и поставил только одну . А музыкальная критика становилась утомительной работой. В предисловии к

“Неприятным пьесам” (1898) он комментирует: - В своих еженедельных колонках, которые я когда-то наполнял из волшебного источника, который никогда не пересыхал и не терял своего блеска, при условии, что я работал достаточно усердно, Я начал повторяться; впал в манеру поведения, которая, на мой страх и риск, была признана, по крайней мере, отчасти серьезной; обнаружил, что насос меня утомляет, а воды в колодце становится все меньше.’ Но, по крайней мере, написание “Профессии миссис Уоррен”, похоже, доказало ему, что он действительно драматург, поскольку он сразу же, не переводя дыхания, приступил к написанию новой пьесы. Это были “Оружие и человек”, и, говоря драматическим языком, это был прорыв Шоу через.

Позже Шоу предположил, что “Оружие и мужчина” было написано по привычке. - Ты не можешь написать три пьесы и потом остановиться. На самом деле произошло то, что подруга Флоренс Фарр, Энни Хорниман решил профинансировать сезон постановок в театре “Авеню”. Театр на Чаринг—Кросс и их первая пьеса “Комедия вздохов” Джона Тодхантера — друга отца Йейтса - провалились. Флоренс Фарр бросилась к Шоу, чтобы спросить, могут ли они заменить его на Дома вдовцов. Шоу увидел в этом возможность, заявил, что предпочел бы написать для них новую пьесу, и на предельной скорости выпустил “Оружие и человека”. Он все еще дописывал последний акт — на крышах автобусов — в то время как репетиция первого шла. Спектакль был поставлен 21 апреля 1894 года и имел огромный успех, шел почти три месяца и принес Шоу 90 фунтов стерлингов. (Он потерял мисс Хорниман £4,000.) В результате этого Шоу рассказал своему старому дублинскому другу Макналти в начале июля: “Я предпринял очень серьезный шаг и сократил свой доход, договорившись в частном порядке отказаться от мирового бизнеса [музыкальной критики] в конце сезона; и теперь, если я не смогу чего-то добиться в театре, я разорен, потому что у меня нет денег. сэкономлено 20 фунтов стерлингов; а также Люси и Кейт Гурий (семья моей матери

сводная сестра) - теперь члены семьи. Я собираюсь начать “Наконец—то мир”. Он начал ставить другую пьесу — “Кандида”, которая была закончена до конца года.

История первой ночи “Оружия и человека” рассказана У. Б. Йейтсом в его автобиографии. (В том сезоне в театре “Авеню” также была поставлена “Страна сокровенных желаний” Йейтса.)

‘В первый вечер вся партер и галерея, за исключением некоторых членов Фабианского общества, начали смеяться над автором , а затем, обнаружив, что смеются над ними самими, сидели, не обращая внимания — их ненависть была слишком сильна для этого, — но ошеломленные, в то время как остальная часть зала аплодировала и рассмеялся. В тишине, воцарившейся после призыва к выступлению автора , один мужчина действительно собрался с духом и громко освистал его. “Я заверяю джентльмена на галерее, - был ответ Шоу, - что мы с ним придерживаемся совершенно одинакового мнения, но что мы можем поделать с целым залом, который придерживается противоположного мнения?” И с этого момента Бернард Шоу стал самым выдающимся человеком в современной литературе, и даже самые пьяные студенты-медики понимали это”.*

Что же сделало “Армс” и “Человек” такими успешными, когда “Профессия миссис Уоррен” — гораздо лучшая пьеса — не могла даже найти театра? Ответ не является антиромантичным, как думал Йейтс ицизм, но в нем есть и романтизм. Блюнчли, швейцарский солдат-наемник, который врывается в спальню Райнаса в первой сцене пьесы, является типичным героем Шоу, которого мы уже знаем по романам. По сути, он того же типа, что и Конолли из “Иррациональный узел” и доктор Кинкейд из “Незаконченного романа”. Но в то время как реализм здравого смысла Конолли и Кинкейда ограничивал поле их действия, Блюнчли производит противоположный эффект и делает его идеальным фоном для романтических идеалистов прошлого. “Дом Петкофф”. Романы были серьезными, а их герои нарисованы реалистично. Но “Дома вдовцов” научили Шоу этому. Карикатуры Диккенса более эффективны на сцене. Теперь он объединил все уроки, которые усвоил до сих пор. Он просто добавил еще один поворот в романтическую пьесу, создал другого романтического героя, а затем окружил его забавной карикатурой-

* Йейтс, “Трепет вуали”, книга IV, “Трагическое поколение”. Версия Шоу в исполнении Хендерсона менее тяжеловесна: “Мой дорогой друг, я полностью с вами согласен, но что мы можем сделать вдвоем против стольких людей?’

турес. Старый трюк с столкновением эго снова используется с пользой — на этот раз Блюнчли противостоит Сергиусу, жениху Райны и герою болгарской армии. Но стоит отметить, что Сергиус - не карикатура, хотя его романтический милитаризм кажется абсурдным по сравнению с реалистичным взглядом Блюнчли на бизнес. Для усиления драматического напряжения он должен быть достойным антагонистом, поэтому ему присущ определенный уровень интеллекта и застенчивости . Но следует отметить, что Блюнчли также может победить Серджиуса на его собственном поле мужских достижений; когда Серджиус вызывает его на дуэль, Блюнчли небрежно соглашается , а когда Райна пытается вмешаться, говорит ей: “Ничего страшного не случится: я часто выступала в роли инструктора по фехтованию. Он не сможет прикоснуться ко мне, и я не причиню ему вреда’.

Это был поверхностный антиромантизм пьес, которые привели Критики шоу обвинять его в подшучивая над его аудитории, на меняя его положение так, чтобы никто не был вполне уверен, где он стоял. Блюнчли - реалист; он также признает, что безнадежный романтик. Серджиус - романтичный милитарист, но он также осознает, что он мошенник. Райна - сентиментальная девушка; она также лгунья; когда Блюнчли обвиняет ее во лжи, она изображает оскорбленную невинность, а потом вдруг смеется и признается в этом. Кажется, Шоу стремится к тому, чтобы никто в пьесе не вел себя так, как от него ожидают. В “Доме разбитых сердец” Мэнган жалуется: “Даже грабители не могут вести себя естественно в этом доме”.

В тот момент, когда человек осознает, что пьеса Шоу - это основа ментально романтичный, как “Узник Зенды” или “Копи царя Соломона”, он лишен кажущейся сложности. Если Блюнчли не такой очевидный герой, как Рудольф Рассендил или Аллан Квотермейн, то это только потому, что он более умен и самокритичен, чем они. Как Блюнчли уходит, держа в руках Оружие, а этот Человек, Сергиус говорит: “Что за человек! Он мужчина?” — обычный герой , признающий превосходство нового героя-шавианца. В обычном романтическом романе добродетели героя подчеркиваются путем противопоставления его менее добродетельным и героическим персонажам. В В пьесе Шоу интеллект и реалистичность героя подчеркиваются путем противопоставления его менее умным и реалистичным персонажам. Единственное правило для создания этих персонажей заключается в том, что они не должны делать того,

что сделали бы их коллеги по романтическому роману. Романтичные женщины честны и скромны; Шоу

женщины нечестны и кокетливы. Романтичные слуги верны они уважительны и не особенно умны; Слуги Шоу сварливы, неуважительны и обычно более умны, чем их хозяева. Драма Шоу - это, в конечном счете, драма интеллекта. джентльмен-мужчина в мире недалеких людей, и каждая деталь в пьесе продумана так, чтобы подчеркнуть контраст.

Вот почему “Оружие и мужчина” сразу же снискало успех. Это взывало к романтизму аудитории и в то же время льстило ее интеллекту. Истинная причина, по которой дома вдовцов и миссис Профессия Уоррена казалась людям “неприятной” из-за того, что они не были созданы в соответствии с основной формулой Шоу; у них нет героя и счастливого конца. {У “Донжуана” был герой , и на самом деле это не “неприятная” пьеса; включить ее в число “Неприятные пьесы” были актом маскировки в соответствии с последней фразой: “Никогда не делайте героя из донжуана” — когда Шоу именно так и поступил.)

И теперь, когда Шоу нашел свою формулу, он придерживался ее. Первое, что бросается в глаза, когда читаешь оглавление полного собрания пьес Шоу, - это то, что лучшие пьесы - это те, которые придерживаются этой формулы: “Кандида”, “Ученик дьявола”, “Человек” и “Супер” человек”, “Другой остров Фон Булла”, “Майор Барбара”, “Тележка с яблоками”, В “Золотых днях доброго короля Чарльза”. Пьесы Шоу, в которых нет героя , могут достичь высокого уровня сценического мастерства или интереса — “Женитьба”., Мезальянс, Андрокл и Лев, даже возвращение к Мафусаилу — но они явно находятся на более низком уровне художественной эффективности. “Пигмалион” - это, пожалуй, его самое откровенное использование романтизма, замаскированного под антиромантизм, и важно, что его успешная музыкальная версия просто придала ему ожидаемый романтический финал.

Можно было бы предположить, что теперь перед Шоу открылся Лондон; что менеджеры будут просить его о постановках; что

другие театры будут просить его прочитать пьесы, которые он уже написал. Ничего подобного не произошло. Прошло еще десять лет, прежде чем он добился в Англии чего-либо, кроме символического успеха. Актер Ричард Мэнсфилд взял “Оружие и человек” был поставлен в Нью-Йорке в сентябре 1894 года, но всего в шестнадцати постановках. Во второй половине 1894 года Шоу использовал свой слишком обильный досуг, читая лекции для фабианцев.

БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

Бакл пишет “Историю цивилизации” и еще одну пьесу “Кандида”. К счастью, спасение пришло до того, как он оказался на грани банкротства, в лице Фрэнка Харриса, который только что купил умирающую газету “Сатердей ревью”. Харрис, ныне известный главным образом как автор книги “Моя жизнь и любовь”, был одной из самых выдающихся личностей Лондона 1880-х и 1890-х годов. Невысокий, угрюмого вида мужчина с бочкообразной грудью и закрученными усами, он был ковбоем, адвокатом и одним из строителей Бруклинского моста. Пирсон (который хорошо его знал) описывает его как громилу и зазывалу на скачках. Он говорил глубоким голосом, который был слышен за несколько улиц, и его речь была тион был последователем Рабле. В 1880-х годах он добился успеха, редактируя “Ивнинг ньюс”, специализируясь на спорте, преступлениях и сексе, а также публикуя скабрезные подробности модных бракоразводных процессов. Харрис был неутомимым любовником, изобретательным лжецом (в чем вскоре убедится любой читатель “Моей жизни и любимых”), а позже стал человеком, которому можно доверять, и шантажистом. Забавно, что ему нравилось думать о себе как о философе и знатоке классической литературы, чей интерес к Иисусу проистекал из его собственного христоподобного характера. Он, должно быть, показался Шоу живым доказательством его теории о том, что реальные люди полны противоречий с самими собой.

Именно Харрис предложил Шоу работу театрального критика в “Сатердей ревью”. Шоу поколебался, но согласился. Это не было судьбоносным решением. Хотя три года работы театральным критиком принесли ему определенную известность и познакомили с огромным количеством актеров и актрис, они никак не повлияли на его карьеру, разве что обеспечили источник дохода. Доктор Джонсон однажды определил критику как

“исследование, в ходе которого люди становятся важными и грозными при очень небольших затратах’. Период работы Шоу в качестве театрального критика , безусловно, сделал его важным и внушительным в мире театра, и затраты на его творчество были невелики. Драматургическим критиком он был не больше, чем музыкальным, потому что в основном его интересовало выражение собственных взглядов. Как и следовало ожидать, он критиковал цензуру, восхвалял Ибсена и критиковал все, что ему казалось банальным или сентиментальным. Поскольку в девяностые годы хороших драматургов было еще меньше, чем хороших композиторов, большая часть критики Шоу звучит негативно. Во многих случаях этот негативный подход был оправдан, как, например, в статье о Цимбелине:

‘По большей части это сценический мусор самого низкого мелодраматического уровня, местами написанный отвратительно, повсюду интеллектуально вульгарный и, если судить с точки зрения современных интеллектуальных стандартов, вульгарный, глупый, оскорбительный, непристойный и выводящий из себя сверх всякой терпимости. Бывают моменты, когда в отчаянии спрашиваешь себя, почему наша сцена вообще была обречена на существование с этим “бессмертным” вором чужих историй и идей, с его чудовищной риторической напыщенностью, невыносимыми банальностями, претенциозным редукционизмом. превращение тончайших жизненных проблем в банальности, против которых восстал бы политехнический дискуссионный клуб, его невероятная недосказанность, его назидательное сочетание готовности к размышлению с полной интеллектуальной стерильностью и, как следствие, его неспособность проникнуть в глубину даже самой невежественной аудитории, за исключением тех случаев, когда он торжественно произносит что-то настолько трансцендентально банальное, что его более скромные слушатели не могут заставить себя поверить, что такой великий человек действительно хотел говорить с ними так, как их бабушки. За единственным исключением Гомера , нет ни одного выдающегося писателя, даже сэра Вальтера Скотта, которого я мог бы презирать так сильно, как я презираю Шекспира, когда сравниваю свои взгляды с его. Сила моего раздражения по отношению к нему иногда достигает такой степени, что для меня было бы настоящим облегчением выкопать его и забросать камнями, зная , насколько он и его поклонники

неспособны понять любую менее очевидную форму унижения. Читать Цимбелина и думать о Гете, Вагнере, Ибсене для меня значит подвергать опасности привычку к продуманной сдержанности в высказываниях, которая за годы работы журналистом стала моей второй натурой .’

О таких вещах, безусловно, стоит сказать, и сегодня об этом нужно говорить так же, как и семьдесят лет назад. Конечно, это не значит отрицать, что Шекспир был гениальным драматургом, как, я полагаю, Шоу не стал бы отрицать, что Гомер был поэтом , а Скотт - гениальным романистом. Ключевая фраза приведенного выше абзаца звучит так: “его нравоучительное сочетание быстроты мышления с полной интеллектуальной стерильностью”. Шоу также видел достоинства Шекспира, поскольку продолжает: “Но я должен добавить, что мне жаль человека, который не может наслаждаться Шекспиром. Его дар рассказывать истории (при условии, что кто-то другой расскажет их ему первым); его огромная власть над языком, проявляющаяся в бессмысленном и глупом злоупотреблении

его чудеса выразительности, его юмор , его своеобразие характера и его огромный запас жизненной энергии, которая является… истинным отличительным свойством, стоящим за способностями… гениального человека, позволяют ему развлекать нас так эффективно, что воображаемые сцены и люди, которых он создал , становятся реальностью. более реальны для нас, чем наша реальная жизнь.' Но за этой творческой энергией, как признавал Шоу, скрывается интеллектуальная стерильность, наполовину замаскированная неопределенно-философским характером большей части его диалогов. Все главные герои Шоу обладают более высоким уровнем интеллекта, чем средний человек; за исключением Гамлета, ни одного из главных героев Шекспира нельзя назвать умным. Вряд ли это имеет значение; это относится к большинству великих писателей, включая любимого писателя Шоу, Диккенса. Зачем же тогда утруждать себя привлечением внимания к интеллектуальной бесплодности Шекспира, если он никогда не заявлял о себе как о оригинальном мыслителе? Ответ очевиден: потому что Шоу был оригинальным мыслителем, у которого все еще были впереди важные работы, и он тратил свое время на изучение забавных нелепостей вроде "Цимбелина", вместо того чтобы заниматься своей собственной работой. Недостатки артиста редко играют важную роль в оценке его таланта. Ницше назвал музыку Брамса "меланхолией бессилия", и он был прав; Хьюго Вольф указал на негативные эмоции, лежащие в основе большей части музыки Брамса; он также был прав. Это никак не влияет на величие Брамса, которое является вопросом чисто музыкального уровня. С другой стороны, для понимания Ницше или Вольфа важно понять, почему они не любили Брамса; а для понимания Шоу важно понять , почему он нападал на Шекспира. Его возражение, высказанное в предисловии к "Пьесам для пуритан", состоит в том, что Шекспир понимал человеческую слабость, не понимая человеческой силы. "Шекспировские "Антоний и Клеопатра", должно быть, столь же невыносимы для истинного пуританина, сколь и мучительны для обычного здорового гражданина, потому что, дав правдивую картину солдата, сломленного развратом, и типичного распутника, в чьих объятиях гибнут такие люди, Шекспир, наконец, использует все свое огромное красноречие. и сценический пафос, придающий театральному подтексту это привело к плачевному завершению дела и убедило глупых зрителей в том, что мир был потерян из-за этих двоих… . Гасни,

гасни, короткая свеча! восклицает Шекспир в своей трагедии о

литератор в роли убийцы и консультанта ведьм. Несомненно , прошло время терпения к писателям, которые, вынужденные выбирать между тем, чтобы в отчаянии расстаться с жизнью, и тем, чтобы отказаться от кухонных весов, на которых они пытаются взвесить вселенную, преодолевают упрямо держатся за чашу весов и проводят остаток жизни, которые, как они притворяются, презирают, ломая дух людей.' Это уже не насмешливая атака на "бардолаторов", а серьезное изложение основной идеи, которая сделала Шоу оригинальным мыслителем.

Вряд ли стоило бы говорить обо всем этом, если бы отношение Шоу к Шекспиру не вызвало столько непонимания. Хескет Пирсон посвящает особенно глупую главу своей книги нападкам на Шоу и защите Шекспира, и в ней совершенно упускается суть. В принципе, нападать на Шекспира или защищать Его невозможно. Он там, и он был там слишком долго, чтобы нападение сделало его немодным. И защита не имеет значения, если она не противоречит причинам, стоящим за нападением. Причина этого заключалась в том, что Шоу интересовался интеллектуальным и творческим аспектом человеческой натуры, тем, что он в одном из своих критических замечаний назвал "классическим". - Под классическим я подразумеваю то, что он может представить драматического героя как человека, чьи страсти - это те , которые породили философию, поэзию, искусство и государственное управление во всем мире, а не только те, которые пронизывают весь мир. руководил свадьбами, коронерскими расследованиями и казнями'. По этим меркам Шекспир редко поднимается до уровня классика, каким бы великим он ни был в чисто творческом плане.

Театральная критика Шоу внушала ему страх, но определенно не вызывала симпатии. Генри Ирвинг, которого Шоу неоднократно критиковал за внесенные им изменения в текст Шекспира, заметил: "Я был бы рад оплатить расходы на его похороны в любое время". Бирбом Три сказал Пирсону: "Нервозность в первый вечер была достаточно сильной, но в ночь перед выступлением с критикой было еще хуже". Эллен Комментарий

Терри был таким: “Он милый и умел так красиво говорить гадости”. (Шоу никогда не нападал на нее). Миссис Патрик Кэмпбелл сказала: “Мы делали вид, что он говорит несерьезно, но наши пальцы дрожали , когда мы открывали его статьи. Скатертью дорога, но как же нам будет не хватать того, что он мог бы сказать о других’.

126 БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

Некоторые менеджеры пытались подкупить Шоу, согласившись поставить одну из его пьес в неопределенный срок в будущем и предложив “аванс” в виде авторских гонораров. Это то, что сделал Ирвинг, и пьеса , о которой идет речь, - “Человек судьбы”, одноактный этюд о Наполеоне. Шоу отказался от взятки, и его пьесы так и не были поставлены в крупных театрах Лондона.

Пьесы теперь следовали одна за другой почти без пауз: “Кандида” в 1894 году, затем “Человек судьбы”, “Никогда не угадаешь ” в 1895-м, “Ученик дьявола” в 1896-м. Шоу однажды сказал, что бросит писать пьесы, если не сможет спродюсировать хотя бы шесть играет до сорока лет; он успел сыграть почти восемь. Но , казалось, с ними ничего особенного не происходило. Кандида была принята Ричард Мэнсфилд, но на репетиции был отвергнут как невозможный. Он также отказался от “Человека судьбы”, которую Шоу написал специально для него. “Никогда не угадаешь”, намеренно написанная как попытка создать “популярную” пьесу для Вест-Энда, принесла лишь убыточный результат Постановка “Сценического общества”. Все это было довольно обескураживающе, и Здоровье Шоу начало ухудшаться. Вернулись головные боли и невралгии, которые были у него в молодости. Ему вырвали зуб, но оказалось, что причиной была не зубная, а нервная боль. Бертран Рассел едва не положил конец карьере Шоу; они катались на велосипедах, когда были в отпуске у Уэббов, и Рассел, с рассеянностью философа, внезапно остановил свой велосипед на полпути к подножию холма, чтобы посмотреть на дорожный знак, поворачивающий велосипед боком поперек дороги. Шоу скатился с холма и врезался в велосипед. Шоу, к счастью, отделался несколькими ушибами и, по словам Рассела, продолжал обгонять медленно идущий поезд, на котором Расселу пришлось возвращаться в Лондон (его велосипед был разбит) и насмехался всякий раз, когда видел Рассела на станции. Год спустя Шоу снова соскочил с велосипеда, пытаясь объехать женщину, и приземлился на щеку, на которую пришлось наложить несколько швов. В конце концов, из-за слишком туго зашнурованного ботинка у него на левой ноге образовался абсцесс, и здоровье полностью пошатнулось, что положило конец театральной критике.

К счастью, театральная критика стала ненужным источником дохода. В октябре 1897 года Шоу получил свой первый финансовый

непредвиденный. “Ученик дьявола” был представлен Мэнсфилдом в Нью-Йорке и имел огромный успех. Он собрал 25 000 фунтов стерлингов, из которых Шоу получил 10 процентов. Таким образом, на момент несчастного случая в середине 1898 года Шоу уже не зарабатывал на жизнь журналистикой.

Именно в этот момент вечный распутник решил жениться. Его избранницей стала ирландка Шарлотта Пэйн-Тауншенд, с которой он познакомился у Уэббов в 1896 году, когда Шоу было сорок, Шарлотте - 39. Она была достаточно богата, чтобы пожертвовать Сидни Уэббу тысячу фунтов на основание Лондонской школы экономики и снять квартиру над ней за 300 фунтов в год; но она не была “миллионершей”, как описал ее Шоу в письме к Эллен Терри.*

Причины, стоящие за женитьбой Шоу, так и не были до конца поняты, потому что ни один биограф прямо не сталкивался с тем, что Шоу хотела, чтобы у нее была фигура матери. В письме к Эллен Терри в В июле 1897 года он говорит: “Я положу всему этому конец, женившись. Знаете ли вы относительно здоровую женщину лет шестидесяти, привыкшую к простой вегетарианской кухне и умеющую читать и писать настолько, чтобы пересылать письма, когда ее муж в отъезде, но в остальном необразованную? Должно быть, у нее простые черты лица…” Шарлотта Пэйн-Тауншенд была простушкой; на самом деле, она походила на мать Шоу Темперой как морально, так и физически. Ее мать была бой-баба, который сделал ее отец основательно несчастлив, значит, у нее был ужас идея брака и детей. Сексуально, она была холодной. Этого подходят Шоу прекрасно. ‘Я считал секс безнадежной основой для постоянных отношений и никогда не мечтал о браке в связи с ним”, - писал он в другом письме. Шоу был аскетом по натуре; красивые женщины были созданиями, которые могли тронуть его воображение, но они не были созданы для семейной жизни. Следствием этого стало то, что его сексуальные отношения, как правило, сводились к флирту. Беатрис Уэбб понимала его, когда писала: “Его волнует не конечная цель [занятий любовью] . Важен сам процесс. Вся его чувственность

перешла в сексуальное тщеславие — наслаждение быть свечой для мотыльков”. И в другом месте, с еще большей проникновенностью: “он добр и по-кошачьи предпочитает тех людей, к которым привык’. Шоу было уже за сорок, и он всю свою жизнь прожил со своей семьей; ведение домашнего хозяйства было его образом жизни. Но его мать и

* У нее было около 4000 фунтов стерлингов в год.

128 БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА ЦЕННОСТЕЙ

сестра не мешала ему заводить любовные романы; в этом был главный недостаток идеи брака. “Величайшая жертва в браке - это жертва авантюрного отношения к себе”. “жизнь - это оседлость”, - писал он в предисловии к “Андроклу и льву”. “Те, кто рожден усталым, могут стремиться к оседлости, но для более свежих и сильных духом людей это равносильно самоубийству”. С другой стороны, его мать не могла жить вечно; она была близка к смерти. ему было за семьдесят; пришло время основать собственное заведение. Единственным другим кандидатом на горизонте была Берта Ньюкомб, художница, на которой друзья Шоу сговорились женить его. Их ‘роман’ продолжался уже пять лет. Она была простой и воспитанной женщиной, но в ней чувствовались собственнические нотки, которые настораживали Шоу.: или, другими словами, ее нельзя было назвать матерью.

Письмо к Эллен Терри от ноября 1896 года объясняет выбор Шоу в пользу Шарлотты так, как только может объяснить что-либо другое:

“Правда в том, что она умная женщина. Она знает цену своей необременительной независимости, поскольку много страдала от семейных уз и условностей, прежде чем смерть матери и замужество сестры освободили ее. Идея связать ее самоутверждение путем вступления в брак до того, как она что—либо узнает, до того, как она максимально использует свою свободу и власть денег , кажется ее интеллекту невыносимо глупым. По ее теории, она не будет этого делать. Где-то несколько лет назад у нее было разбито сердце, и она извлекла из этого максимум пользы* (она очень сентиментальна). пока она случайно не прочитала “Квинтэссенцию ибсенизма”, в которой, как ей казалось, она нашла Евангелие, спасение, свободу, раскрепощение, самоуважение и так далее. Позже она познакомилась с автором, который, как вы знаете, умеет быть сносным корреспондентом. ответчик. Он также является приятным компаньоном во время велосипедных прогулок, особенно в загородном доме, где больше не с кем составить пару . Она прониклась ко мне симпатией, но не кокетничала и не делала вид, что это не так. Я проникся к ней симпатией, потому что она была для меня утешением

“.

Так что Шарлотта с ранних лет не скрывала , что поддалась обаянию Шоу. ‘Всю эту зиму они были любовниками — распутными и безобидными”, - записала Беатрис. Шоу привык к ней и проникся к ней симпатией; многие из его писем

* Это увлечение было связано с Акселем Мунте, впоследствии автором рассказа о Сан-Микеле.

“к ней” - это просто пустые рассказы о его деяниях, которые могли быть написаны Эллен Терри или кому-то еще, кто ему очень нравился. Он скучал по ней, когда она отправилась в мировое турне с Уэббами; а когда она вернулась из Рима, узнав, что он болен, он был тронут. И его физическое истощение стало настолько серьезным, что ему, очевидно, требовался кто-то, кто бы за ним ухаживал. За несколько месяцев работы в ризнице он все больше выматывался. “О, Эллен, я - самая вьючная лошадь в мире, и это немилосердно бьет по моим тощим ребрам’. Не было ничего невероятного в том, что он мог бы даже навсегда стать инвалидом, если бы состояние его ноги ухудшилось. Поэтому, испытывая дурные предчувствия, он сделал предложение мисс Пэйн-Тауншенд; его ресурсы были на исходе. ‘Когда все было очищено… от всех таких иллюзий, как любовный интерес, интерес к счастью и все остальные пошлости брака, я сразу же изменил свое отношение к этому вопросу и поскакал к регистратору, который обвенчал меня с ней на одной ноге’. Секретарь, по-видимому, решил выдать ее замуж за Уолласа, их шафера, который был одет лучше Шоу.

Возможно, самым странным из всего этого является то, что Шоу, который уже более десяти лет наслаждался любовными приключениями, согласился с тем , что брак должен быть бесполым. По крайней мере, так утверждают большинство биографов Шоу. Джанет Данбар, биограф Миссис Шоу склонна усомниться в этой идее. ‘Вполне вероятно, что после того, как Шоу поправился, они жили такой же нормальной и интимной жизнью, как и другие супружеские пары, но они не были молоды’. Это вряд ли точны; они были в начале сороковых годов, в которой

возраст половой силы всего цивилизованного мужчины и женщины уним парные. Один из друзей Шарлотты позже утверждал, что она умерла “девственницей -весталкой”; но поскольку Шарлотта была слишком сдержанна, чтобы рассказывать о своей сексуальной жизни даже самым близким друзьям, это следует считать недоказанным. Тем не менее, следует признать , что если бы секс играл незначительную роль в их браке, это соответствовало бы общему отношению Шоу к браку и к Шарлотте. “Здоровые браки - это партнерские отношения, основанные на товариществе, умелой и нежной дружбе”, - писал он в предисловии к книге “Получение Женат; “…в случаях хронической любви на протяжении всей жизни, будь то сентиментальная или чувственная, следует обращаться к врачу, если не к палачу”. Свадьба епископа и его жены в этой пьесе — и самого Король Магнус и его королева в тележке с яблоками — иллюстрация Взгляд Шоу на природу брака. Что это было в последнем

второй по значимости анализ, по-видимому, подтверждается его замечанием к Хескет Пирсон в 1944 году, после смерти Шарлотты: “Если бы у вас было сорок лет такой любви и преданности, как у меня, вы бы знали, что такое свобода, и я впервые наслаждаюсь этим здесь’.

6 ПО ТУ СТОРОНУ ЕВАНГЕЛИЯ ЭФФЕКТИВНОСТИ

Когда дни тяжелой журналистской работы остались позади, пьеса, заработавшая 25 000 фунтов стерлингов, и богатая жена, готовая разделить с ним будущее, “долгое ученичество” Шоу подошло к концу. Но что касается коммерческого театра, то ему предстояло пройти еще долгий путь. Когда он закончил “Кандиду” в конце 1894 года он понимал, что это было самое близкое к тому, чтобы добиться кассового успеха, и события доказали его правоту. Он заверил Мэнсфилда , что пьеса “самая захватывающая работа в мире”… Кстати , пьеса, вероятно, принесет деньги, и сказал Джанет Церкви, что ожидает успеха на премьере. Ричард Мэнсфилд дал себя уговорить, поставил пьесу на репетицию, а затем отказался от нее. ** *в вашей пьесе “Кандида” недостает всех необходимых качеств. Сцена не для проповедей — это не моя сцена… Кандида очаровательна, она более чем очаровательна, она восхитительна… но, простите, это не пьеса…. — Он объяснил , что хочет играть, — и, обнимая меня за лодыжки в течение трех смертельных часов, выиграл’это не удовлетворяет меня в этом отношении’. Актер-менеджер Джордж Александер уже отказался от этого предложения. В конце концов Джанет Эйчерч дала по ней несколько постановок в провинции с умеренным успехом, но пришлось ждать девять лет, прежде чем Арнольд Дейли попробовал себя в дневном представлении в Нью-Йорке и поразил всех , сделав пьесу хитом сезона. В Англии “Кандида ” была поставлена шесть раз в 1904 году — через десять лет после того, как она была написана, — и дважды переиздавалась в следующем году. Мэнсфилд отказался признать, что был неправ, даже после успеха Дейли, и прокомментировал это так: “У модных увлечений будет свой день’.

132 БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

Мы уже обсуждали важность поэта и мистика в мировоззрении Шоу и его неортодоксальную теорию о том, что поэты должны быть архитекторами общества. Юджин Марчбэнкс - первый из длинного ряда персонажей-аутсайдеров в пьесах Шоу. (Оуэн "Влюбленный Джек среди артистов" - единственный персонаж в романах.) По этой причине, а также по нескольким другим, которые еще всплывут, Кандида заслуживает более пристального анализа.

Шоу называет Кандиду "загадкой" — возможно, имея в виду намек на отождествление ее героини с Девой Марией, — но на первый взгляд пьеса кажется достаточно простой. Восемнадцать-годовалый поэт влюбляется в Кандиду, жену преподобного Джеймс Морелл, священник-социалист (по мотивам Стюарта Хэдлама). Морелл соглашается позволить Кандиде выбрать между ними; она выбирает своего мужа, и поэт уходит в ночь. Последняя строчка пьесы гласит: "Но они не знают тайны сердца поэта'.

'Секрет' был раскрыт Шоу в письме Джеймсу Ханекер в 1904 году:

- Не задавай мне загадок об этой очень безнравственной женщине Кандида. Обратите внимание на запись У. Берджесса [отца Кандиды]: "Вы та женщина, которую наняли печатать для него". - "Нет". "Не-е-ет".: она была моложе" И поэтому Кандида уволила ее. Просси действительно очень внимательный человек, она предана Мореллу настолько, что помогает на кухне, но для него это всего лишь домашний кролик, и она не в состоянии ни в малейшей степени повлиять на него. Кандида столь же беспринципна , как и Зигфрид: сам Морелл считает, что "никакой закон ее не свяжет". Она соблазняет Юджина ровно настолько, насколько это того стоит . Она женщина без "характера" в общепринятом смысле этого слова. здравый смысл. Без мозгов и силы духа она была бы жалкой неряхой и сластолюбцем. Она натуралка по естественным причинам, а не по общепринятым этическим. Ничто не может быть более хладнокровно-рассудительным, чем ее прощание с Юджином: "Все это очень хорошо, мой мальчик, но я не совсем представляю себя в пятьдесят лет с тридцатипятилетним мужем" . Именно эта свобода от эмоциональных потрясений и делает ее полновластной хозяйкой положения.

‘Тогда подумайте о поэте. В конце концов, она делает из него мужчину , показывая ему его собственную силу, без которой Дэвиду придется обойтись” Жена Урии. А потом она выкладывает свою фотографию дома, лука, торговцев и того, как они нянчатся с большим ребенком

Морелл. Хозяйка Нью-Йорка считает, что это маленький рай, но поэт встает и говорит: “Тогда уходи со мной в ночь”— Святая ночь Тристана. Если этот грязный дурацкий рай и есть счастье, то я отдаю его тебе обеими руками, “жизнь благороднее этого”. В этом “секрет поэта”. Молодые люди, стоящие впереди, плачут , видя, как бедный мальчик выходит одинокий и с разбитым сердцем в холодную ночь, чтобы сохранить приличия нью-йоркского пуританства: но на самом деле он - бог, возвращающийся на свои небеса, гордый, невыразимо презирающий “счастье”, которому он завидовал в дни своей юности. слепота, ясно видящий, что у него есть дела поважнее, чем у Кандиды. У нее немного странное чутье на происходящее. она говорит, что “он научился обходиться без счастья”.

- Поскольку разъяренные кандидоманы, несомненно, линчевали бы меня, если бы эта точка зрения на дело стала известна, я предоставляю это на ваше усмотрение… Я рассказываю вам об этом, потому что это интересный пример того, как сцена, которая должна быть задумана и написана только путем выхода за рамки обычного представления об отношениях между людьми, тем не менее вызывает очень сильные эмоции, тем более что язык поэта, по сути, для тех, кто не имеет к нему ни малейшего представления, оно таинственно и сбивает с толку, а потому вызывает благоговение. Я сам догадался об этом еще до того, как узнал всю правду”.*

Прежде чем мы продолжим, стоит прокомментировать несколько моментов. Это наблюдение о том, что сцена, которая должна выходить за рамки обычных эмоций, может глубоко их затронуть, является одним из самых важных открытий Шоу и является ответом на распространенное мнение о том, что его персонажи - это всего лишь драматизированные идеи. Когда он пишет в соответствии с этим принципом, как в третьем акте “Человека и сверхчеловека” или последнем акте “Возвращения к Мафусаилу”, результатом является полное вовлечение эмоций и интеллекта

читателя; когда он пытается “донести” информацию до своей аудитории, как в некоторых других произведениях. другие пьесы о Мафусаиле заканчиваются художественным провалом.

Еще один момент, который следует отметить здесь, заключается в том, что Шоу считает, что если поэт является достаточно хорошим поэтом, он автоматически обладает силой и беспристрастностью, чтобы преодолеть эти незначительные эмоциональные потрясения. Не холодность или логика позволяют ему уйти невредимым, а способность, которая делает его поэтом. Второстепенный

* Цитируется по книге Артура Х. Нетеркота “Люди и сверхлюди”, стр. 15, Гарвард, 1954.

романтик позволяет себе умереть от разочарования, как Эрнест Доусон умер, когда девушка, в которую он был влюблен, вышла замуж за официанта. Настоящий романтик не обращает на это внимания и благодаря этому становится сильнее; он может даже создать из этого литературу, как Гете создал “Вертера” из ситуации, подобной ситуации с Кандидой.

Но рассказ Шоу об этой пьесе в его письме Ханекеру обманчиво прямолинеен. Примечательно, что сам Морелл не анализируется. Но именно отношение Морелла к Юджину составляет главную проблему этой пьесы. Существует двусмысленность, которая возникает из -за природы двух эго, которые “сталкиваются” в “Кандиде”. В большинстве пьес Шоу происходит столкновение между интеллектом и глупостью, между высшими эволюционными типами и низшими. Легко понять , на чьей стороне симпатии Шоу в конфликте между Виви Уоррен и ее матерью, между Блюнчли и Серджиусом. Здесь ситуация сложнее. Преподобный Джеймс Морелл придерживается всех политических убеждений Шоу и использует свой талант оратора, чтобы донести их до как можно более широкой аудитории. В первой сцене пьесы, когда Морелл просит своего тестя “привести вескую, подлую причину, по которой он хочет со мной подружиться”, он предстает в образе типичного героя Шоу, такого же обескураживающе реалистичного, как Конолли или Блюнчли. И затем Кандида возвращается из путешествия с Юджином, и Юджин пользуется первой же возможностью, чтобы сказать Мореллу, что он влюблен в Кандиду. Поначалу Морелл ведет себя любезно и покровительственно и говорит Юджину, что тот выставляет себя дураком:

Марчбэнкс. О, ты думаешь, я всего этого не знаю? Как ты думаешь, то, из-за чего люди выставляют себя дураками , менее реально и правдиво, чем то, из-за чего они ведут себя разумно? {Гей Морелла впервые колеблется. Он забывает согреть руки и стоит, прислушиваясь, пораженный и задумчивый.) Они более чем правдивы: это единственное, что истинно. Ты очень спокоен, рассудителен и сдержан со мной, потому что видишь, что я без ума от твоей жены; так же, без сомнения, как и тот старик, который был здесь просто сейчас он очень мудр в отношении вашего социализма, потому что видит, что вы относитесь к нему глупо. {Недоумение Морелла заметно усиливается. Юджин

использует свое преимущество, яростно забрасывая его вопросами.) Доказывает ли это, что вы не правы? Доказывает ли ваше самодовольное превосходство надо мной, что я не прав?

В последующих длинных речах Морелла Шоу отмечает, что

В сценических инструкциях говорится о “великолепной художественной красоте исполнения”, но то, что говорит Морелл, звучит здраво и разумно. Реакция Юджина бурная:

Марчбэнкс (дико озирается по сторонам). Она всегда здесь такая ? Женщина с великой душой, стремящаяся к реальности, правде, свободе и питающаяся метафорами, проповедями, банальными речами, простой риторикой. Как вы думаете, может ли женская душа жить за счет вашего таланта проповедника?

Морелл резонно возражает, что его талант такой же, как у Юджина, - ” дар находить слова для выражения божественной истины”, а Юджин парирует: “Это дар болтливости, не больше и не меньше”. И именно в этот момент читатель начинает подозревать, что симпатии Шоу ближе к Мореллу, чем к Юджину. Это заставляет вспомнить “Конец человека и супермена” :

Энн (смотрит на него с нежной гордостью и гладит его по руке). Не обращай на нее внимания, дорогая. Продолжай говорить. дубильщик. Разговариваем!

Всеобщий хохот.

Или леди Бритомарт в нижнем белье:

леди Бритомарт. Прекрати произносить речи, Эндрю. Здесь не место для них.

нижнее белье (проколото). Моя дорогая, у меня нет других способов донести свои идеи.

леди Бритомарт: Твои идеи - полная чушь.

У самого Шоу был богатый опыт общения с критиками, которые отмахивались от него, не останавливаясь, чтобы аргументировать свою точку зрения, как это делают большинство авторов идей; он,

должно быть, понимал, что сила аргументации Юджина - это своего рода глупость; он может поколебать уверенность Морелла, потому что его сильная личная озабоченность позволяет ему быть потрясающе несправедливым, в то время как беспристрастность Морелла не позволяет ему прибегать к той же тактике. Кроме того, Морелл подружился с Юджином, когда нашел его на набережной; в ответ он пытается украсть жену Морелла: Взгляды Шоу на такие вопросы были довольно твердыми. Наконец, мы знаем мнение Шоу о поэтах-романтиках, которые хотели “сидеть на зеленом холмике в стороне” и жаловаться на мир, вместо того чтобы пытаться его изменить. В музыкальной критике 1880 года он писал: “В [двадцать] волшебная страна не забыта. Желание послушать “the horns of elfland” было искренним и спонтанным. В двадцать шесть лет

волшебной страны больше нет; человек стал сильнее, ловчее, неутомимее". Морелл перерос эльфландию, а Юджин - нет. Морелл признает достоинства Юджина: "не думай, мой мальчик, что Я не вижу в тебе… обещаний высших сил, на которые я никогда не смогу претендовать"; Юджин не признает достоинств Морелла. Когда все это принимается во внимание, трудно не поверить, что смысл пьесы прямо противоположен тому, что кажется на первый взгляд, и что "тайна сердца поэта" - это внезапное осознание Юджином собственного эгоизма и незрелости. Из-за рассказа Шоу в письме Ханекеру трудно понять, к чему он клонит. Похоже, что это изменение позиции, которое заставило критиков думать, что Ибсен задумывал "Дикую утку" как сатиру на свои ранние пьесы. Шоу, безусловно, был способен на такие очевидные внутренние противоречия, как, например, когда он сделал короля в Тележка с яблоками разгромила его социалистический кабинет.

Но объяснение неоднозначности кандидоза, вероятно , более простое. По общему мнению критиков Шоу, поэт был основан на молодом Шелли; что гораздо более вероятно возможно, что Марчбэнкс был заимствован у У. Б. Йейтса.

Шоу знал Йейтса с 1888 года; Йейтс, которому тогда было двадцать три, написал в письме: "Вчера вечером у Морриса я встретил Бернарда Шоу, который, безусловно, очень остроумен. Но, как и большинству людей , обладающих скорее остроумием, чем чувством юмора, его уму не хватает глубины". Чопорность этой характеристики нельзя отнести на счет возраста Йейтса; он периодически повторял ее на протяжении всей своей жизни. '[Шоу] - логик, а логик - дурак, когда речь заходит о жизни, которая зависит от эмоций; это все равно, что часам пытаться понять вола". Это было написано леди Грегори в 1910 году. До конца своей жизни Йейтс считал Шоу "часовым", то есть человеком, который по своей природе не способен постичь природу поэзии из—за блестящего, но механического интеллекта. Элиот и Паунд восприняли эту точку зрения без заметных изменений, и она по-прежнему широко распространена сегодня. В своей автобиографии, написанной в 1922 году, Йейтс говорит::

"…Я слушал "Оружие" и "Человека" с восхищением и ненавистью. Это казалось мне неорганическим, логичным, прямым, а не

извилистым путем жизни, и все же я был ошеломлен его энергией… . Он был прав, называя Сэмюэля Батлера своим учителем, поскольку Батлер был первым англичанином, который сделал открытие, что это возможно

писать с большим эффектом без музыки, без стиля, как хорошего, так и плохого, выкидывать из головы все эмоциональные подтексты и предпочитать простую воду любому марочному напитку…. В настоящее время Мне приснился кошмар, что меня преследует швейная машинка, которая щелкает и сверкает, но самым невероятным было то, что машинка улыбалась, улыбалась вечно.’ Йейтс совершил обычную ошибку застенчивого, чувствительного человека, предположив, что внешне уверенный в себе человек никогда не мог быть застенчивым или чувствительным. В тридцать семь лет период незрелости Шоу закончился; в двадцать восемь, Йейтс все еще был в разгаре своего. Несмотря на это, он находил Шоу трудным. подведем итог: “…когда Уайльд сказал: ”У мистера Бернарда Шоу нет врагов, но все его друзья его сильно не любят”, я понял , что эту фразу мне никогда не забыть, и почувствовал себя отомщенным известному ненавистнику романтики, чью щедрость и мужество я не мог постичь.- Если бы он признал, что Шоу был таким же бескомпромиссным романтиком, как и он сам, это, возможно , облегчило бы понимание его великодушия и мужества. Но были разные причины, по которым Йейтсу следовало занять оборонительную позицию. В отрывке, описанном в “Раскрытии объятий” и “Мужчине” он избегает упоминать причину, по которой публика была насмешливой и враждебной; это произошло из -за того, что его собственная сказочная пьеса “Страна заветных желаний” была использована в качестве декорации для поднятия занавеса.* В пьесе рассказывается о девушке, которую похитили феи, и комментарий Йейтса к программе: ” Предполагается, что персонажи будут говорить по-гэльски”, возможно, также вызвал определенную долю насмешек. То, что Шоу произвел впечатление на публику, которая была равнодушна к его собственной пьесе, должно быть, поразило Йейтса Как еще одно доказательство того, что Шоу действительно был “одним из них’. Он признался, что восхищался Шоу: “Он мог поразить моих врагов и врагов всех, кого я любил, так, как я никогда не смог бы поразить”; но его отношение оставалось неоднозначным: “Мы все ненавидели его левой стороной головы,

в то время как правой безмерно восхищались им”. И ситуация усугублялась отношениями Шоу с Флоренс Фарр. Йейтсу она нравилась, и он хотел, чтобы она участвовала в его пьесах с 1890 года. С 1891 по 1896 год у нее был роман с Шоу. Только после того, как все закончилось, она, наконец, стала активным сотрудником, на которого надеялся Йейтс, читая его стихи вслух нарочито певучим голосом

v

* Джозеф Хон: У. Б. Йейтс, стр. 107.

“Сестры считали, что он был в нее влюблен”, Дж. Хон, стр. 74.

известный как “кантиллирующий”, и играющий в своих пьесах.* У Шоу было несколько язвительных замечаний по поводу кантилляции, хотя в основном он был согласен с теорией Йейтса о том, что поэзия должна звучать как поэзия, а не как проза.

Шоу часто видел Йейтса в театре Уильяма Морриса в начале девяностых, но только в 1894 году у них появился театр и исполнительница главной роли. Сразу после этого Шоу написал Кандида, как бы демонстрируя Йейтсу, что он понимает в поэтах и их желании услышать “the horns of elfland” не меньше, чем сам Йейтс. Бывают случаи, когда речи Юджина звучат как пародия на Йейтса; например, когда Кандида спрашивает Юджин просит купить ей щетку для мытья посуды:

Марчбэнкс (тихо и музыкально, но с грустью и смехом). Нет, не щетка для мытья посуды, а лодка; крошечная отмель, на которой можно уплыть, омытая дождем и высушенная солнцем; где юг покрывает прекрасные зеленые и пурпурные ковры пылью….

Это наводит на подозрение, что Шоу видел стихотворение Йейтса “The “Небесные покровы” в рукописи; на самом деле, общая манера Юджина восхвалять напоминает многие стихотворения Йейтса, написанные между 1890 и 1900 годами.

Если Йейтс и видел Кандиду — а доказательств этому нет, — это не убедило его в том, что Шоу разбирался в поэтах. В 1900 году он писал леди Грегори:

“Я видел Шоу сегодня… Он приходил в ”Трех королях” в субботу. Я ответил на его речь и очень порадовал членов Сообщества, доказав, что точка зрения Шоу принадлежала прошлому поколению — научной эпохе — и теперь является “реакционной”. Раньше его никогда не называли реакционером .’

Шоу, должно быть, счел столь же странным, что его назвали пережитком научной эпохи, поскольку именно из-за его подозрительности к науке Уэллс причислил его к поэтам. “Наука всегда ошибается; она никогда не решает проблему, не порождая еще десять’. Но тогда, Йейтс счел даже “Воспоминания Теннисона” “слишком научными”. Его

* К. Дж. Дю Канн в “Любви Бернарда Шоу” вводит в заблуждение,

говоря, что “Она бросила Шоу ради поэта… Йейтса”, и цитирует слова Шоу: “Йейтс был таким красивым мужчиной, что я знала, что у меня нет земного”. Из собранных писем Шоу становится ясно, что именно Шоу разорвал роман (том 1. стр. 676-8), и что сотрудничество с Йейтсом началось после этого.

мнение Шоу не изменилось и в старости; в свои шестьдесят пять лет он находил “Тележку с яблоками” “театральной в худшем смысле этого слова… а тема была достаточно насыщенной, чтобы показать супер оригинальность трактовки’. Йейтс был не меняется; хотя его последнее стихотворение, под Бен Bulben, показывает, что он теперь провел вид искусства как инструмента эволюции, строго Шоу.

Два величайших писателя своего времени так и не смогли установить взаимопонимания, но Шоу понимал Йейтса лучше, чем Йейтс понимал Шоу. Шоу стоял на своем.

“Кандида” - своего рода веха в развитии Шоу. Она позволяет понять, как далеко он продвинулся с тех пор , как десять лет назад был асоциальным социалистом. У Трефузиса есть целеустремленность, но это всего лишь социальная цель, стремление к социальной справедливости. От этого до “жизнь Юджина благороднее, чем это” еще далеко. Социальный реформатор стал второстепенным персонажем в “Кандиде”. Даже сексуальные отношения отошли на второй план: “он действительно бог , возвращающийся на свои небеса, гордый, невыразимо презирающий то ”счастье”, которому завидовал в дни своей слепоты, ясно видящий, что у него есть дела поважнее, чем Кандида’. Что произошло с Шоу с тех пор, как он стал асоциальным социалистом, так это то, что он обрел ясное представление о “более высоком бизнесе”, чем Кандида , социализм или конфликт религии и науки. Возможно , самая интересная глава “Нераскаявшегося пилигрима” Перси Смита - это Глава 6, “Эволюция верующего”, в которой прослеживается развитие Шоу переход от примитивного атеизма в письме Муди и Сэнки к религиозным убеждениям, которые заставили его заявить в 1896 году: “Я убежденный протестант; я верю в Святую католическую церковь; в Святая Троица Отца, Сына (или Матери,

Дочери) и Духа; в Общении Святых - Грядущая Жизнь, Непорочный Представление о Боге и Царе и их повседневной реальности дом небесный'.* Тон этого отрывка напоминает о Уильям Блейк — и интересно напомнить, что Шоу позже назвал эссе Ирвинга Фиске "Бернард Шоу и Уильям Блейк'

* "О походе в церковь", "Савой", январь 1896 года.

чтобы стать “лучшим, что когда-либо было написано обо мне’.* Как он объясняет в письме к Блэнду от 1884 года, внезапного обращения к этому религиозному взгляду на себя и свое предназначение не произошло: “Осознание этого в более ясном свете не стало для меня кризисом. Это происходило постепенно”. И это правда; в его работе нет такого момента, когда можно было бы увидеть начало перемен. Негативный элемент в “религии” Шоу присутствовал всегда, начиная с аскетизма. подход Роберта Смита к основному недоверию к сексу в Сиднее Трефузис. Его рассказ о Бренде Ибсена в 1890 году, по-видимому, указывает на то, что он все еще был не в состоянии понять религиозную страсть. И в “Бабнике”, “Профессии”, “Оружии” и “Мужчине” миссис Уоррен нет ничего , что указывало бы на изменение его взглядов. Даже после написания длинного письма Блэнду, в котором он описывает это новое осознание цели, он писал Генри Артуру Джонсу: “Моя страсть, как и у всех художников, - к эффективности, что означает насыщенность жизни…” Но он потерпел неудачу как романист, потому что простая страсть к творчеству не дает ему покоя. ибо эффективности недостаточно для создания героя, как и для создания настоящей героини Виви Уоррен. Все это указывает на то, почему “Кандида ” стала поворотным моментом в творческой жизни Шоу. Впервые он выходит за рамки евангелия эффективности и начинает понимать свое настоящее дело как драматурга: творческое воплощение ‘высших эволюционных типов’.

И именно с этой точки зрения Шоу в конечном счете следует оценивать. Именно на этом основании он претендует на величие: он больше, чем кто-либо из его предшественников, стремится показать , что он подразумевает под “высшим эволюционным типом”. Удивляет то, что среди крупнейших писателей девятнадцатого века так мало кто из них взял на себя труд изобразить человеческое величие. Сам Гете был великим, но его “Фауст” и “Вильгельм” Мейстер - нет. Отношение Ибсена к величию всегда неоднозначно; Бранда губит эволюционный импульс, заставляющий его отвергать “обычную человечность”. Герои Толстого — Петр Безухов и Константин Левин — едва ли поднимаются выше уровня благонамеренных дураков. Только Вагнер и Ницше подхватили идею о том, что величие - это не что иное, как проявление доброты.

* Первоначально “Долг Бернарда Шоу Уильяму Блейку” — Шавианский трактат № 2 (1951) — это, по сути, одно из немногих произведений о Шоу, в котором с самого начала признается его абсолютная серьезность как социального и религиозного мыслителя. Она была перепечатана в сборнике “Взгляды двадцатого века”, посвященном Шоу, под редакцией Р. Дж . Кауфмана (Prentice-Hall Inc., Нью-Джерси, 1965).

вызов; но Зигфрид и Заратустра - это скорее типы, чем личности. Романы Достоевского также посвящены этой борьбе религиозного или эволюционного импульса в человеке, но, как и другие, он предпочитал представлять ее в трагических терминах. Шоу хотел представить ее позитивно, поскольку не считал, что быть одержимым эволюционным импульсом - это трагическая судьба. Как Уильям Моррис, Шоу не видел причин, по которым визионеры не могли бы попытаться изменить мир, чтобы он больше соответствовал их представлениям. Это была его главная тема. Толстой был детерминистом в отношении истории; он верил, что отдельные люди имеют очень мало общего с ходом мировых событий. Шоу придерживался противоположной точки зрения: история — это проявление некой “силы”, выражающей себя через отдельных людей, и, следовательно, наиболее захватывающей темой для драматурга — или романиста - является конфликт между этой высшей силой и силами реакции и застоя. Вот почему с самого начала его драма - это драма столкновения творчества и устоявшейся условности.

Можно сказать, что он одержимый сильных духом неприятным людям; романы и играет их полно, миссис Фростер в незрелости к Герцога Йоркского (будущего Якова II) в хорошем короля Карла . Эти неприятные люди почти всегда оказываются хулиганами, и, возможно , центральной чертой драмы Шоу является то, что запугиватели всегда могут быть запуганы умным человеком, который знает, чего хочет: Морелл (с усталым спокойствием). Я тебе не верю. берджесс (угрожающе поднимаясь). Не говори мне этого больше, Джеймс Мейвор Морелл.

Морелл (невозмутимо). Я буду повторять это столько раз, сколько потребуется, чтобы убедить тебя, что это правда. Я тебе не верю. Берджесс (погружаясь в пучину оскорбленных чувств). О, ну что ж, если вы настроены на дружеское отношение, думаю, мне лучше

уйти.

Именно этот прием делает Шоу таким хорошим драматургом. Это почти что исполнение желаний: герои Шоу никогда не думают обо всех тех умных вещах, которые они могли бы сказать после ссоры; они думают о них и произносят их в тот момент. В его пьесах умные, чувствительные персонажи полностью доминируют над теми людьми, которые обычно берут верх в реальной жизни. В этом он отличается не только от своего учителя Диккенса, который относится к миссис Кленнам и миссис Гарджери как к неизбежному злу, но и от большинства крупнейших писателей двадцатого века, которые продолжали

И это еще не все: ПЕРЕОЦЕНКА

покажите умного и чувствительного человека, попавшего в ловушку своей неспособности действовать.

Возражение Йейтса против Шоу состояло в том, что его пьесы “неорганичны и логичны”, подразумевая, что они слишком успешны в том, что они пытаются сделать, и что то, что они пытаются сделать, на самом деле того не стоит. Как только начинаешь понимать, что на самом деле пытался сделать Шоу, становится видно, что они совсем не органичны и не логичны; это неуклюжие, безуспешные попытки создать героя нового типа и решить огромную проблему: проблему того, как эволюционная сила действует через отдельных людей — и , следовательно, действует вслепую и инстинктивно, сдерживаемый невежеством и личными мотивами, может избежать трагедии и потерь. История полна мучеников, но мученичество - это дорогостоящий способ пропаганды у меня появилась идея. Могут ли проводники эволюционной силы научиться избегать ловушек и в полной мере использовать свои способности? Это проблема, о которой Шоу стало известно после болезни Кандида. Вот почему финал “Кандиды “, когда поэт невредимым уходит в “священную ночь Тристана”, знаменует собой эпоху в развитии Шоу.

То, что Шоу лишь наполовину осознавал свои основные цели, видно из сравнения “Кандиды” с двумя пьесами, которые последовали за ней. “Человек судьбы” (1895) и “Никогда не

угадаешь” (1896-1897). Обе пьесы легкие и забавные; обе имеют драматический успех — Вы никогда не увидите “Могу сказать” — самую популярную пьесу Шоу у зрителей, - и обе совершенно неважны. Шоу, очевидно, решил, что роль Наполеона подойдет Ричарду Мэнсфилду, который уже добился успеха в роли Наполеона в другой пьесе, и что он мог бы сыграть Наполеон - один из его “высших эволюционных типов”. На самом деле Шоу не испытывает симпатии к военным, и пьеса так и не воплотилась в жизнь. Она задумывалась как легкая, а в итоге получилась банальной. Это было то, что, казалось, оправдывало самую разрушительную критику Йейтса. Это в еще большей степени относится к фильму “Ты никогда не сможешь сказать”, который так же сознательно “легкомыслен”, как и “Бабник”, но лишен даже интереса центральный персонаж. Валентайн, герой, мало чем отличается от Фрэнка Гарднер, буйный повеса по профессии миссис Уоррен. Он влюбляется в дочь убежденной феминистки, которая принесла ему

Я

воспитывает своих детей скептичными и не по годам развитыми. Комедия состоит в том, что он постепенно перестает быть холодным и гордым Глория, пока в конце концов не делает ему предложение. Шоу никогда не показывает себя с лучшей стороны в любовных сценах; Уолкли точно выразился, когда сказал, что Взгляд Шоу на любовь - это не “обмен двумя фантазиями”, как в Шамфор, но ‘обмен двумя объяснениями’. Это следует естественно, от просмотра шоу, что любовь-это несущественно по сравнению к религии; но это один из наименее успешных аспектов Драма шоу. По сути, это была та же проблема, с которой он сталкивался в романах: если герой должен быть сильным и владеть собой, то он не может влюбиться или, по крайней мере, не может подвергнуться сильным эмоциональным колебаниям, которые заставляют его Отелло и Де Грие интересны нам. Дело не в том, что Шоу не способен убедительно изобразить любовь; мы вполне готовы поверить, что Кьюзинс влюблен в майора Барбару, что сэр Коленсо Риджен влюблен в Дженнифер Дюбеда, в которой играет капитан Андрокл влюблен в Лавинию. Шоу знает о любви столько же, сколько любой писатель-романтик, и отношения

между мужчиной и женщиной играют важную роль в большинстве его пьес. Но поскольку определение Герой Шоу - мужчина, у которого есть “дела поважнее”, чем поклонение женщине, из этого следует, что Шоу вряд ли может быть интересно показывать, как люди влюбляются друг в друга, и что, когда он делает это ради драмы, он подходит ко всему делу довольно легкомысленно. Блюнчли должен жениться на Райне, чтобы завершить пьесу, но его предложение, как и все остальные действия его персонажа, должно быть отлажено как часы. Если люди действительно влюбляются в В пьесе Шоу они должны быть второстепенными персонажами; в этом случае занятия любовью проходят на оживленном, обыденном уровне. В В деревне, ухаживающей за героями, даже не даны имена: а. (мужчина). Вы женаты? з. {женщина). Нет. Почему? У вас есть какие-то намерения?

О. Не торопитесь. Мы знакомы меньше десяти минут.

Как вы думаете, насколько лучше вы узнаете меня, если мы будем общаться двадцать лет?

а) Это чистая правда. И все же я должен хорошенько подумать, з) Никто бы никогда не женился, если бы хорошенько подумал.

Это, по общему признанию, было написано, когда Шоу было семьдесят пять; но это не сильно отличается от “ухаживания” в “Оружии” и “Мужчине или

Человек и сверхчеловек. Когда Шоу не выражает своих симпатий, он по-прежнему пишет забавно; но это швейная машинка Йейтса.

Но 1896 год — год выхода “Ученика дьявола” — знаменует собой начало великого творческого периода Шоу, который длился ровно десять лет. Почти каждая пьеса, написанная им в этот период, за исключением нескольких второстепенных произведений, является шедевром. Это также период выхода его лучшей критической книги “Совершенный вагнеровец” (1898).

Понятен непосредственный успех “Ученика дьявола “. Это первая пьеса, в которой воплощены все принципы Шавиана, то есть в которой он делает все возможное. Действие происходит в Новой Англии во времена американской революции. В начале пьесы нас

знакомят с миссис Даджен — угрюмой, сварливой и пуританской (Шоу признавал, что в долгу перед Диккенсом' Миссис Кленнэм), а затем к священнику Энтони Андерсону, такому же здоровому, мускулистому христианину, как Морелл. Семья собирается для оглашения завещания. Когда атмосфера холодного, узколобого пуританства в достаточной степени устанавливается, появляется "ученик дьявола" Дик Даджен. "Столкновение эго" происходит мгновенно и приносит удовлетворение.

миссис Даджен (встает и встает перед ним лицом к лицу). Заткни свой богохульный язык. Я больше этого не вынесу. Покинь мой дом. Ричард. Откуда вы знаете, что это ваш дом, пока не будет оглашено завещание? (Мгновение они смотрят друг на друга с нескрываемой ненавистью, а затем она, пораженная, опускается на стул.)

В завещании неизбежно указывается, что Дик теперь хозяин дома. И после того, как Дик шокировал всех своих почтенных родственников речью, в которой объяснил, что раньше тайно молился дьяволу — "он утешил меня и спас от того, чтобы мой дух был сломлен в этом доме детских слез", — она выходит, позеленев от злобы, крича: "Мой будь ты проклят! Мое предсмертное проклятие!' Комментарий Дика таков: 'Это принесет мне удачу'.

Во втором акте Дик навещает священника и его хорошенькую жену Джудит, которая терпеть не может Дика, и остается пить чай, в то время как Андерсон отправляется утешать умирающую миссис Даджен. Прибывают британские солдаты, принимают Дика за Андерсона — он был без пиджака — и арестовывают его. Они намерены повесить несколько один из них в качестве примера. Дик говорит Джудит Андерсон найти ее мужа соберись и убери его от греха подальше. Она целует его, прежде чем его уводят, и теряет сознание. И в следующей сцене, когда

Андерсон возвращается, и мы можем оценить мастерство Шоу как драматурга. В реальной жизни, конечно, произошло бы то, что Джудит сказала бы: "Они пришли арестовать тебя, а арестовали Дика по ошибке", — но это разрушило бы всю интригу. И так еще четверть часа Андерсон вынужден продолжать верить, что солдаты пришли за Диком, в то время как напряжение нарастает;

когда, наконец, он понимает, что произошло, проявляется его истинный характер; он становится человеком действия и вскакивает на коня. Любой нормальный муж, конечно, объяснил бы, что он намерен делать, но это снова испортило бы интригу, поэтому Андерсон срывается с места и уезжает Джудит считает, что он просто бросил Дика.

Третий акт — как и должно быть — лучший в пьесе. Джудит навещает его в тюрьме, рассказывает о бегстве своего мужа и умоляет его спастись. Он говорит ей, что его смерть не разобьет ей сердце, и Джудит, положив руки ему на плечи, шепчет:: “Откуда ты знаешь?’ И именно в этот момент Дик произносит речь, которая является главной в пьесе:

“То, что я сделал прошлой ночью, я сделал хладнокровно, заботясь не столько о вашем муже или о вас, сколько о себе. У меня не было ни мотива, ни интереса: все, что я могу вам сказать, это то, что, когда дело дошло до того, чтобы вытащить свою шею из петли и засунуть в нее другого человека, я не смог этого сделать. Я не знаю, почему… но я не мог и не удержусь”.

Следующая сцена судебного процесса — еще один прекрасный пример драматического столкновения эго - в данном случае Дика и генерала Бергойн. Последний - культурный, интеллигентный, с чувством собственного достоинства насмешка.

Ричард. Я думаю, у вас хватило бы порядочности отнестись ко мне как к военнопленному и пристрелить меня как мужчину, а не вешать, как собаку.

Бергойн (сочувственно). Итак, мистер Андерсон, вы говорите как гражданский человек, если позволите мне так выразиться. Вы имеете хоть какое-нибудь представление о средней меткости стрельбы в армии Его Величества короля Георг Третий? Что произойдет, если мы отправим вас на расстрел ? Половина из них будет скучать по вам, остальные испортят все дело и оставят вас на растерзание начальству. В то время как мы можем повесить вас совершенно по-деловому и приятным способом. {Любезно) Позвольте мне убедить вас быть повешенным, мистер Андерсон?

В финальной сцене на виселице Андерсон скачет галопом по

минута вожделения с охранной грамотой. Не совсем понятно, почему это должно помешать им повесить Дика — к этому времени они уже знают, что он не Андерсон, — но вряд ли это имеет значение. Андерсон объясняет, что в час испытаний он нашел свою истинную профессию; в душе он солдат, а не священник. В то время как совершенно очевидно, что, В душе Дик — священник… . Пьеса заканчивается тем, что Дика с триумфом выносят на плечах горожане, пообещав Джудит, которой стыдно за то, что она сомневалась в своем муже, что он никогда не расскажет Андерсону о том, что произошло в тюрьме.

Именно в такой пьесе, как эта, можно увидеть преимущество ‘антиромантизма’ Шоу. Если бы это было представлено “прямо”, без иронического подтекста, Шоу был бы причислен к Мари Корелли и миссис Генри Вуд. Как бы то ни было, он извлекает лучшее из обоих миров. Зрители могут наслаждаться романтическими ситуациями, убеждая себя, что это интеллектуальное удовольствие; они вовлечены в происходящее, хотя на первый взгляд и не вовлечены. Такого раньше никогда не было . Более ранние драматурги пытались вовлечь публику в пьесу так, как если бы она была реальной, но Шоу, по признанию Брехта, знал , что “простое воспроизведение реальности не создает впечатления”. знание истины’. Брехт также заметил: “Вероятно , каждую черту всех персонажей Шоу можно объяснить его умением расшатывать наши привычные ассоциации”.* Иными словами,, Шоу изобрел “эффект отчуждения”, который стал центром брехтианской драмы.

Некоторые ранние переводчики неизбежно упускали суть. Мюррей Карсон, сыгравший Дика в первом коммерческом спектакле в Англии, был убежден критиком, что Дик, должно быть , тайно влюблен в Джудит, раз рискует жизнью ради ее мужа, “и что его откровенное отрицание своей страсти было великолепной ложью джентльмена, уважающего замужнюю женщину… прижалась к его трепещущим от страсти губам. С того момента, как это фатально повлияло началось всеобщее объяснение, моя пьеса стала пьесой моего критика, а не моей. С тех пор Дик Даджен каждый вечер подтверждал критику, тайком запечатлевая поцелуй с разбитым сердцем на выбившейся пряди ее волос, в то время как сам произносил бесплодное опровержение’. Шоу попытался опровергнуть эту интерпретацию в сценических инструкциях к печатной версии: “[Юдифь] хорошенькая и правильная, и

* “Троекратное ура Шоу”, Берлинер Борсен-курьер, 25 июля 1926

года. Переиздано в журнале “Брехт о театре”, Метуэн, Лондон, 1964.

леди, которой восхищаются и изнеживают, создавая о ней достаточно благоприятное мнение, чтобы придать ей уверенности в себе, которая служит ей вместо силы.’ Тем не менее, не только тупость критика и актера привела к неправильному толкованию. Опять же, техническое мастерство пьесы скрывает ее недостатки в плане изложения идей. Шоу однажды заметил о “Гамлете”: “Если бы Шекспир разобрался в своей пьесе до конца, он вряд ли позволил бы Гамлету отправить Розенкранца и Гильденстерна на верную смерть. …”* И если бы Шоу разобрался в “Ученик дьявола” до глубины души, он бы нашел какой-нибудь более эффективный способ донести “естественное христианство” Дика, чем чисто негативный способ позволить арестовать себя вместо другого человека. ‘С Гамлетом случилось то же, - говорит Шоу, - что и с Иисусом за полторы тысячи лет до этого. Рожденный в духе мстительной морали Моисея, он развил в себе христианское понимание тщетности и порочности мести и наказания идея, основанная на простом факте, что из двух черных не получится белого. Но он не настолько философ, чтобы это понять .J Когда Шоу поставил Дика Даджена в аналогичную ситуацию, он также не был настолько философом, чтобы понять понять это так же хорошо, как и воспринять, хотя он выдвинул свою теорию о Гамлет как “высший эволюционный тип” в своем обзоре 2-го Октябрь 1897 года, вскоре после того, как пьеса была закончена. Дик олицетворяет эту инстинктивную “высшую мораль”, а Андерсон — хотя и министр — олицетворяет старую мораль убийства и милитаризма; к сожалению, ничего из этого не выражено открыто.

На этом этапе стоит остановиться, чтобы рассмотреть следствия теории Шоу о “высших эволюционных типах”. Поскольку теория является основой работы Шоу, она обязательно должна стать основой такой книги , как эта.

Шоу плохо пишет о любви, потому что его не интересуют так называемые “естественные побуждения”, которые являются предметом торговли большинства драматургов. Его интересуют

явно нелогичные импульсы, которые побуждают людей к творчеству или религии.

* Постскриптум, “Назад к Мафусаилу”, классическое мировое издание, 1944 год.

Там же.

F

В этом отношении он вряд ли мог родиться в худшее время. Во второй половине девятнадцатого века люди начали уставать от викторианского высокомерия, примером которого были Мэтью Арнольд и Раскин. В то время, когда Шоу писал свои ранние пьесы, Фрейд разрабатывал теорию человеческой природы, которая была идеальным противоядием от “возвышенного мышления”, поскольку она находила истинный источник человеческого поведения в “низменных импульсах” подсознания. Психоанализ подчеркивал жестокую и иррациональную сторону человеческой натуры. Религия была иллюзией; секс был реальным движущим фактором творчества. И позже, когда секс показался недостаточным для объяснения деструктивной способности человека, Фрейд выдвинул другой базовый стимул: танатос, ” желание смерти”.

То, что утверждал Шоу, было диаметрально противоположно этому. Согласно Шоу, человек обладает “высшими побуждениями”, которые являются такими же инстинктивными, как и его низшие импульсы. Фрейд был редукционистом; он сводил высшее к низшему; Шоу был эволюционистом, который рассматривал низшее как искаженную версию высшего. Милитаризм Андерсона - это не выражение жажды смерти или неудовлетворенных сексуальных влечений; это просто более грубая версия эволюционного импульса , который заставляет Дика рисковать своей жизнью.

Появление Фрейда совпало с появлением Шоу, и его влияние на “передовую” мысль своего времени было несравненно больше, чем у других авторов. Шоу, поскольку Фрейд был “ученым”, а Шоу - простым драматургом. Кроме того, следует иметь в виду, что Шоу прославился как иконоборец, враг условностей и лицемерия, сторонник социальных реформ, а не как философ с

теорией эволюции. тион. Его противоречие Фрейду — и научному “редукционизму” в целом — не имело никакого значения. Было гораздо интереснее услышать, что Флоренс Найтингейл страдала от подавленной сексуальности, чем от того, что ею двигал эволюционный импульс, который превзошел сексуальное влечение.

Это не следует истолковывать как отрицание Фрейда. Его достижения в освобождении эпохи от викторианского рационализма были значительнее, чем у Шоу, поскольку они имели больший вес. Он подчеркнул , что поведение человека определяется огромными силами, лежащими ниже уровня повседневного сознания, и это само по себе стало одной из величайших революций в современной мысли; оно полностью изменило концепцию человеческой личности, включив в нее

‘глубины’. И это была самая большая “революция”, которую могла воспринять его эпоха. Шоу сделал два шага за пределы викторианского рационализма и настаивал на том, что “глубины” содержат позитивные и созидательные силы. Даже если бы это было полностью осознано в первые два десятилетия нынешнего столетия, это прозвучало бы как попытка впустить религию и суеверия с черного хода. (На самом деле, это именно то, в чем Уэллс обвинял Шоу

).

Полвека спустя взгляды Шоу получают все более широкое признание среди ученых и психологов.* Например, Абрахам Маслоу, ‘экзистенциальный психолог’ и президент Американской психологической ассоциации, пишет:

‘[Экзистенциальная психология] делает некоторые поистине революционные выводы из открытия, что природа человека была недооценена, что у человека есть высшая природа, которая столь же “инстинктивна” , как и его низшая природа, и что эта высшая природа включает в себя потребности в осмысленной работе, в ответственности, в творчестве, в быть честным и непредвзятым, делать то, что стоит, и предпочитать делать это хорошо”. Мы возвращаемся к определению классики, данному Шоу , как того,

что “породило философию, искусство, поэзию и государственное управление в мире, и не только… это свадьбы, коронерские расследования и казни’. Спустя двадцать лет после смерти Шоу его ‘мистические’ взгляды считаются столь же научно обоснованными, как и Пессимистический редукционизм Фрейда. Несчастье Шоу заключалось в том, что он сделал два шага, в то время как другие крупные мыслители его времени сделали только один. Теперь мы в состоянии — но только в состоянии — понять это и понять, почему комментарии Шоу о науке его времени казались такими антинаучными современникам, как Уэллс. Шоу писал: “Самозванец за самозванцем, я предпочитаю мистика ученому — человека, у которого, по крайней мере , хватает порядочности называть свою чепуху тайной, тому, кто притворяется, что это установленный, взвешенный, измеренный, проанализированный факт’. Уэллс писал в своей автобиографии: “Для [Шоу], я полагаю, я всегда казался тяжеловесным, а иногда и пугающе точным в изложении фактов; для меня его суждения, основанные на чувствах и выражении, всегда были неубедительными. Я хочу овладеть этим Фактом, избавить ее от несущественного и, если она будет плохо себя вести, применить

* Эту тему я затрону в послесловии к этой книге.

Предисловие к книге “Эвпсихический менеджмент”, японское издание (1967).

она в корсете и утюгах, но Шоу танцует вокруг нее и намеренно плетет завесу из уверенных заверений в том, что она - ее истинное настоящее мент’ (стр. 540). Оглядываясь назад, можно увидеть, что Уэллс упустил суть. Его попытка рассмотреть факты с близкого расстояния означала лишь то, что он не смог увидеть общий смысл. Шоу оказался в положении героя “Страны слепых” Уэллса, который мог видеть слишком далеко и, следовательно, считался сумасшедшим.

Оглядываясь назад, мы также можем видеть, что недоразумения были отчасти и по вине самого Шоу. Еще в 1926 году, когда репутация Шоу была уже в упадке, Брехт защищал свой метод саморекламы, говоря: “Доктрина Шоу заключается в том, что если человек хочет свободно выражать свои мысли, он должен прежде всего преодолеть определенный врожденный страх: показаться

тщеславным.' В этом есть доля правды, но, читая предисловие Шоу к "Ученику дьявола ", невозможно не почувствовать, что он переусердствовал.

Но сценические трюки "Ученика дьявола", в отличие от некоторых трюков "Оружия и человека", не забыты в шестидесятые годы, а избиты в наше время. Почему же тогда они не были признаны? Отчасти, без сомнения, из-за моего красноречия . Критики стали жертвами длительного курса гипнотического внушения, с помощью которого журналист Джи-би-Эс создал необычную репутацию писателю Бернарду Шоу . В Англии, как и везде, спонтанное признание действительно оригинальных работ начинается с небольшой группы людей и распространяется так медленно, что стало обычным делом говорить, что гений, требующий хлеба, получает камень после смерти своего обладателя. Средством от этого является настойчивая реклама. Соответственно, я так хорошо себя разрекламировал, что, еще находясь в зрелом возрасте, считаю себя почти такой же легендарной личностью, как и сам Летучий голландец. Критики, как и все остальные люди, видят то, что ищут, а не то, что на самом деле перед ними. В моих пьесах они ищут мои легендарные качества и находят оригинальность и блеск в моих самых избитых фразах. …Нет, конечно…По—настоящему талантливые критики - например, вы, мой друг, сейчас читаете это предложение. Иллюзия, которая заставляет вас считать меня таким оригинальным, гораздо тоньше, чем это. …

Это достаточно откровенно. Шоу верил, что самореклама поможет ему не умереть с голоду. Но когда он писал это предисловие , он уже был женат на своей "зеленоглазой миллионерше" и имел

заработал 3000 фунтов стерлингов на "Ученике дьявола". Это, несомненно, объясняет новый уровень наглости. Ибо следует иметь в виду, что Шоу не был таким "легендарным, как "Летучий голландец" в 1898 году. У него была небольшая репутация музыкального критика и драматурга, и он написал полдюжины пьес, ни одна из которых не была коммерчески успешной. особенно успешен в Англии. Он просто снова пробует трюк , который использовал в предисловии к "Любви среди художников нашего уголка". По сути, это уловка, направленная на то, чтобы

вызвать доверие, поскольку он представляет себя гораздо более важным и значимым, чем он есть на самом деле, в надежде, что его примут по его собственной оценке. Возможно , это и послужило его цели, но, с точки зрения англичан, оно ее превзошло. Джеймс Агейт заметил: “Англичане инстинктивно восхищаются любым человеком, у которого нет таланта, и который скромно относится к этому”. И наоборот, никакое количество талантов не может примирить их с тем, что выглядит как тщеславие.

Если финансовая обеспеченность брака привела к новой степени самоутверждения , то это также дало ему возможность расслабиться, в которой он нуждался для создания шедевра “Цезарь и Клеопатра”. Он провел свой медовый месяц в Хаслмер пишет Идеального Вагнеровца. Он только начал оправляться от абсцесса на ноге, когда предпринял безрассудную попытку спуститься по лестнице на костылях. *** костыли застряли позади моего центра тяжести и подбросили меня в воздух. Я ухватился за перила на верхней площадке и уцепился за них правой рукой, но они сломались, как подрубленное дерево, “и я был отброшен на пятьдесят саженей или около того в холл, а моя левая рука, согнутая пополам, была сломана…” И затем, когда он , наконец, ‘кошка, случайно запертая в кладовой, так удачно изобразила грабителя, что я, неосторожно ступая на больную ногу, вышел в три часа ночи и тем самым причинил себе как можно больше вреда’. Через несколько недель его самочувствие, казалось, настолько улучшилось, что он попытался сесть на велосипед одной ногой и упал, растянув лодыжку. “У меня серьезная ситуация . Мне предложили жизнь при условии , что я буду есть бифштексы. Моя плачущая семья окружает меня со словами:

* “Аргоед” - так назывался дом в Монмутшире, который сняли Сидни и Беатрис Уэбб.

152 БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

Бовриль и сущность Брэнда. Но лучше смерть, чем каннибализм. В моем завещании содержатся указания относительно моих похорон, на которые прибудут не траурные кареты, а стада быков, овец, свиней, домашней птицы и небольшой передвижной аквариум с живыми рыбками, и все они будут одеты в белые шарфы в честь человека, который предпочел погибнуть, чем есть своих собратьев.' Нога продолжала болеть, хотя новый дом в Хиндхеде улучшил его здоровье, и потребовались различные операции по удалению фрагментов омертвевшей кости. Не в силах усидеть на месте, он снова вывихнул больную ногу в начале 1899 года, а затем еще раз в апреле, когда пытался кататься на велосипеде.

По крайней мере, длительный период вынужденного отдыха дал ему время "углубиться в свою пьесу"; он решил написать историческую пьесу о визите Цезаря в Египет. "История Рима" Моммзена подходила ему больше, чем "Плутарх", поскольку Плутарх утверждает, что у Клео Патры был сын от Цезаря, а Моммзен не упоминает об этом. В заключение он в равной степени использовал Моммзена и Плутарха и многое добавил из своего собственного воображения. Позже он рассказывал Пирсон: "Хотя мне было сорок четыре или около того, когда я написал пьесу, сейчас я думаю, что был немного слишком молод для этой работы; но для юношеской работы это было неплохо'. Это не было проявлением скромности; врачи подозревали, что основной причиной был туберкулез; в таком случае это вполне могло стать его последней пьесой. Это должно было стать важным заявлением.

Выздоровление шло крайне медленно. 2 сентября 1899 года он писал своему французскому переводчику Жюлю Маньи из Руана Майнор в Корнуолле:

"Я нахожусь в уединении на берегу моря, готовлюсь к путешествию по Средиземноморье, из которого я планирую вернуться 31 октября , чтобы работать в обычном режиме. Большинство моих недугов излечены, но моя нога все еще слаба из-за того, что я трижды сильно вывихивал ее при преждевременных попытках покататься на велосипеде.

"Мне жаль, что я ничего не знал о Куфферате, когда писал эту

рецензию для “Кроникл”. Они не стали бы публиковать вторую статью ради недавно вышедшей иностранной книги; поэтому, боюсь, сейчас уже ничего нельзя сделать, чтобы об этом стало известно. Я отправлю ее вам обратно почтовой бандеролью , как только получу обратно из Хаслмира, где она случайно оказалась в наборе книг, подаренных моей женой местному пабу! Я не делаю регулярных обзоров для какой-либо газеты, и в соответствии с моими условиями

это особые статьи, я не могу вносить свой вклад добровольно: я пишу только тогда, когда меня просит редактор.’*

Стоит отметить, что, хотя в “Цезаре и Клеопатре” Шоу наконец-то создал бесспорный шедевр, никто не был заинтересован, и ему пришлось ждать постановки в Англии девять лет (за исключением единственного авторского показа в Ньюкасле). Арчер прокомментировал это так: “…Шоу изобрел новый жанр в такого рода исторической феерии, хотя, к счастью , никто, кроме него, вероятно, не будет его практиковать”. Уолкли назвал это “комической оперой”. Даже в Америке, которая так хорошо откликнулась на своего непосредственного предшественника, ему удалось добиться успеха только на одном студенческом представлении в Чикаго в 1901 году. Он даже получил профессиональную оценку. водства в Германии—от Макса Рейнхардта в 1906 году—раньше было видел в Англии.

Можно утверждать, что Цезарь и Клеопатра , взятая в целом, является Шоу Большая игра С. Причина этого достаточно ясна: не считая ” Дома, где разбиваются сердца” и “Насколько хватает ума” — оба они были написаны, когда он уже достиг своего пика, — это единственная пьеса, в которой он полностью серьезен. Главной слабостью Шоу было его легкомыслие, проявившееся в “Никогда не угадаешь” или “последнем из Пьесы для пуритан “Обращение капитана Брассбаунда”. В Шоу была часть актерской натуры, которая упивалась своей индивидуальностью, как видно из уже цитированного отрывка из предисловия к “Ученику дьявола”. Это, конечно, чрезмерное упрощение. Ни одного крупного писателя нельзя разделить таким образом на Джекила и Хайда, хотя большинство из них способны создать что-нибудь вкусненькое или публицистическое. Тем не менее, в случае Шоу это более оправданно, чем обычно, поскольку значительная часть

его пьес - это просто эксплуатация личности Шоу и его трюков. Этого, конечно, нельзя сказать об Ибсене или Толстом.

“Цезарь” Шоу, как и его “Шотовер”, был воплощением его самого серьезного аспекта. В написании начала первого акта есть что-то почти симфоническое

:

Я включил большую часть этого письма не только потому, что в нем содержатся некоторые интересные сведения о Шоу, но и потому, что я наткнулся на него довольно необычным образом. Однажды, доставая том своей Британской энциклопедии, который я купил новым несколько лет назад, я обнаружил в нем письмо. Я до сих пор понятия не имею, кто и когда положил его туда. Оно напечатано на зеленой бумаге , которую Шоу использовал для отдыха глаз. Я понятия не имею, кто такой Куфферат.

ИЖ.Иж.ИЖ. КНАР И) ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

Та же тьма, в которой исчезли храм Ра и сирийский дворец. Та же тишина. Неизвестность. Затем чернота и тишина мягко сменяются серебристым туманом и странными звуками, когда на восходе луны играет овеваемая ветром арфа Мемнона. Оно полностью возвышается над пустыней, и на горизонте становится отчетливо виден огромный силуэт, который вскоре проявляется в распространяющемся сиянии, когда Сфинкс ступает по песку, поджав хвост. Свет все еще рассеивается, пока не становятся различимы поднятые глаза изображения , смотрящие прямо перед собой и вверх в бесконечном бесстрашном бдении, а цветная масса между его лапами напоминает охапку красных маков, на которой неподвижно лежит девушка, ее шелковое одеяние мягко и равномерно колышется в такт дыханию спящего без сновидений человека. и ее заплетенные в косу волосы блестели в луче лунного света, как птичье крыло.

‘Внезапно издалека доносится неясный, пугающий звук (возможно, это рев Минотавра, приглушенный большим расстоянием”), и музыка Мемнона прекращается. Тишина: затем несколько слабых, пронзительных звуков трубы. Затем снова тишина. Затем крадущимися шагами с юга приходит человек, очарованный тайной ночного чуда, и останавливается, теряясь в догадках… .’

Несмотря на налет риторики (‘бесконечное бесстрашное бдение’) и “Эхо Суинберна” (“на юг крадущимися шагами”) - это самое близкое к поэзии из всего, что когда-либо писал Шоу. Шоу не был поэтом; его случайные попытки казаться таковым вызывают смущение. Но он был музыкантом, и во многом в “Цезаре и Клеопатре ” чувствуется единство настроения вагнеровского “Кольца” (поскольку оно было написано сразу после “Совершенного вагнерита”, можно заподозрить здесь некоторое влияние).

Речь, с которой Цезарь обращается к Сфинксу, не менее прекрасна, чем речь мужчины. Приветствую тебя, Сфинкс; приветствие от Юлия Цезаря! Я странствовал по многим землям, разыскивая затерянные края, из которых меня изгнало мое рождение в этом мире, и компанию таких же существ, как я сам. Я нашел стада и пастбища, людей и города, но нет другого цезаря, нет родного мне воздуха, нет родственного мне человека, никого, кто мог бы выполнить мои дневные дела и додумать мои ночные мысли….’

И, читая это, начинаешь очень остро осознавать настоящую ‘проблему Шоу’. Если бы эта речь была написана Толстым или Гете, мы бы восприняли ее как острое выражение одиночества. величие - неотъемлемая часть величия. И это говорит человек, который написал Донжуан, и Никогда нельзя сказать наверняка, это вызывает сомнения. Это не

что величие и чувство юмора несовместимы; в музыке Бетховена много юмора. Но эта речь написана человеком, который в своем предисловии говорит:

- И снова мне говорят, что такой-то, который не пишет предисловий, не шарлатан. Так вот, я шарлатан. Впервые я привлек внимание британской публики, катаясь на телеге по Гайд-парку под звуки духовых оркестров, и это вовсе не потому, что я неохотно пожертвовал своим инстинктом неприкосновенности частной жизни ради политической необходимости, а потому, что, подобно всем драматургам и мимам подлинного призвания, я прирожденный шарлатан.’

И начинаешь понимать, что Шоу пытается использовать оба

варианта. Юмор - это способ не поддаваться на уговоры, отвечать на выпады словами “Я просто пошутил’. Юморист , в некотором смысле, отказался от своего права говорить серьезно; если он попытается вернуть его, его поклонники могут посчитать, что он жульничает. Именно это случилось с Шоу; именно по этой причине Уолкли назвал “Цезарь и Клеопатра” - это комическая опера, и Арчер считал ее всего лишь исторической феерией. И в какой-то степени Шоу подыграл этой идее, намеренно разбросав анахронизмы по всей пьесе; в гавани Александрии есть паровая лебедка, а персонажи используют современные выражения: Египет для египтян, Египет для евреев. “Новая женщина”, “Мир с честью” Дизраэли и так далее. Но с тех пор, как Сам Цезарь представлен как человек, обладающий чувством юмора”, - это кажется вполне естественным. Что еще более серьезно, так это то, что Цезарь и “Клеопатру” следует поместить между пародиями на обычную мелодраму (“Ученик дьявола” изначально был написан для Уильяма Террис, известный актер мелодрамы, который, к сожалению , был убит сумасшедшим до того, как успел его поставить), и еще одна из преднамеренных “глупостей” Шоу. Беседа капитана Брассбаунда sion. Начинаешь понимать, почему Шоу так и не произвел на своих современников того впечатления, на которое рассчитывал.

Но стоит нам забыть о “неисправимой клоунаде” Шоу и сосредоточиться на независимо от самой пьесы, трудно понять, как Уолкли и Арчер могли быть такими тупыми. Шоу хотел изобразить Цезаря, который перерос военные амбиции своей юности и — подобно Гамлету — моральные устои своего времени. Может показаться парадоксальным, что Шоу выбрал Цезаря, который всю свою жизнь был вовлечен в войну и политические интриги, в качестве примера своей концепции “высшего эволюционного типа”; но для достижения цели Шоу было важно, чтобы его центральный персонаж был

r

он относится к типу “мировых лидеров”. Гуманный философ, возможно, более убедителен, чем гуманный диктатор; но , с другой стороны, главным убеждением Шоу было то, что “высшие

эволюционные типы” должны быть мировыми лидерами. лидеры. На протяжении всей своей жизни он проявлял терпимость к людям, стоящим у власти, что заставило некоторых из его более поздних критиков обвинить его в фашизме. 11с никогда не разделял убеждений анархистов в том, что власть развращает; по крайней мере, он считал, что независимо от того, развращает она или нет, человек должен научиться справляться с этим. Он восхищался людьми, которые не боялись стремиться к власти, потому что ему казалось естественным, что любой разумный человек должен стремиться к власти, чтобы перестроить мир. Вот почему он безуспешно пытался сделать из Наполеона героя; но факты истории были против него. Факты как взаимосвязанные попытки Моммзена были менее трудноразрешимыми. “Старая божественная теория сработала, — говорит король Магнус, — потому что в каждом из нас есть божественная искра; и самый глупый или наихудший монарх или министр, если и не бог в полной мере, то в какой-то мере бог - попытка достичь божественности”. всегда чего-то недоговариваешь, а попытки заканчиваются неудачей. А монарх или министр, каким бы плохим он ни был, — это, по крайней мере, человек, который имеет дело с фактами - политическими, социальными и биологическими. И , начав свою жизнь как скромный, субъективный человек, Шоу придавал большое значение умению работать с фактами. Именно эта черта его характера сделала его таким отталкивающим для Йейтса, Элиота и других неоромантиков и таким привлекательным для Брехта.

Таким образом, “Цезарь” Шоу - это новый шаг в его развитии, выходящий за рамки асоциального социалиста, не от мира сего поэта и ученика дьявола , который является прирожденным христианином. Это первая — и , возможно, самая успешная — попытка Шоу изобразить провидца, изменившего мир к лучшему.

В течение длительного периода своей болезни Шоу признался Беатрис Уэбб, что “кто-то перед операцией предположил, что возможно возможность моей смерти под наркозом, и я обнаружил, что эта перспектива ни в коей мере не является для меня неприятной — скорее, слишком заманчивой, чтобы на ней останавливаться”. Заявление удивительно слишком ‘романтично’ для Шоу, который обычно терпеть не мог Вагнерианское поклонение смерти. Но ведь его Цезарь тоже романтический персонаж. Вынужденный переезжать из страны в страну в поисках “того самого

затерянные регионы, из которых я был изгнан своим появлением на свет", - на самом деле он ближе к Йейтсу, чем к Моммзену или Плутарху. Своей силой пьеса обязана романтическому — почти болезненному — импульсу, который ею движет. Ч. Б. Пардом отметил, что длинные речи Цезаря на самом деле являются оперными ариями. По своему содержанию пьеса близка к музыке.

Романтический порыв отразился в названии его следующей пьесы "Ведьма из Атласа". Но к этому времени — ко второй части " 1899" — он уже почти оправился от болезни. Неземная ведьма Шелли стала еще одной здоровой, здравомыслящей героиней Шавиан. — Леди Сисели Уэйнфлит. Это была плохая идея Шоу - попытаться дополнить его портрет героя, который "немного похож на бога", героиней, которая, как предполагается, немного похожа на богиню. Шоу не верил в богинь, и его попытки вывести их на сцену никогда не были убедительными. Леди Сайсели льстит, обхаживает, материт и задирает всех мужчин в пьесе. Есть что-то странно неприятное в этой попытке Шоу навязать ее зрителям как личность, которой они должны восхищаться; возникает вопрос, действительно ли он восхищался таким типом, или он просто пытался создать роль для Эллен Терри (которая в итоге отказалась от нее). Он назвал пьесу "религиозным трактатом" — вероятно , потому, что капитан Брассбаунд, "герой", в последний момент обнаруживает, что не может убить человека из мести. На самом деле , "Обращение капитана Брассбаунда" (как его в конце концов назвали) не является ни хорошим трактатом , ни хорошей пьесой. Это пример того, как далеко Шоу мог зайти в своем непонимании отстаивать свою гениальность, когда демон парадокса и саморекламы напал на него.

Возможно, Шоу понимал это; прошло два года, прежде чем он начал писать другую пьесу — "Человек и сверхчеловек" — и четыре, прежде чем закончил ее. К тому времени наступил новый век — век, в котором Шоу суждено было стать самым знаменитым писателем своего времени.

7. МИРОВАЯ ЗНАМЕНИТОСТЬ

В 1900 году Шоу снова обрел крепкое здоровье и получил дополнительное удовлетворение от того, что доказал, что человек может восстановить силы, питаясь орехами и салатом-латуком так же хорошо, как и мясом. У него были все основания чувствовать себя довольным жизнью. Он переехал в квартиру Шарлотты в 10 лет Терраса Адельфи — за Стрэндом, с видом на реку и сады на набережной. Шарлотта выплатила ежегодную ренту в размере 600 фунтов стерлингов на его мать (которую она, тем не менее, недолюбливала). Стренг Долгие годы работы театральным критиком остались позади, и его деятельность в качестве священника Фабиана и Сент-Панкраса могла быть настолько требовательной , насколько он того хотел. Беатрис Уэбб была не совсем довольна его деятельностью по написанию пьес; она отметила в своем дневнике за предыдущий год: “Он все еще пишет, но его работа, кажется , становится нереальной: он ведет тепличный образ жизни…” Она также не была полностью довольна браком Шоу с Шарлоттой. очевидно , ей нравилось быть замужней женщиной, и — намеренно или нет — Уэббы чувствовали себя незваными гостями, когда приезжали погостить. Обуглить Лотта также была немного менее склонна к сотрудничеству, чем раньше, в вопросе финансирования Лондонской школы экономики:

“Если вы хотите получить от меня университетские стипендии, вам не следовало выдавать меня замуж за анархиста. Я посоветовался с Джи-би-Эс , стоит ли мне посылать вам тысячу фунтов. Он говорит мне , что если я так поступлю, это доставит удовольствие вам с Беатрисой… помимо того, что я буду помогать на свежем воздухе определенному числу заикающихся простофиль , которые слишком слабы, чтобы зарабатывать себе на жизнь своей профессией. С другой стороны, заявляет он, это расширит существующий механизм извращения и подавления исследований… . В целом, он не может

придумайте какой-нибудь способ, с помощью которого 1000 фунтов стерлингов можно было бы использовать для более широкого распространения социального зла. … Он предполагает,

что если бы вы произвели кандиду на эти 1000 фунтов стерлингов, вы бы не только принесли реальную пользу обществу, но и, возможно, вернули бы свои деньги с помощью на 100 процентов хватит для школы.' Результатом стал не прямой отказ, а осторожное и условное обещание: "Я уже не так легко отношусь к раздаче денег, как раньше… Вы сами отказались давать гарантии Национальному провинциальному банку более чем на двадцать лет, и сейчас мы достигли такого возраста, когда понимаем, что двадцать лет - это очень короткий срок".

Литературная карьера Шоу, казалось, развивалась удовлетворительно, но не слишком быстро. 'В театральном мире Лондона меня считали нелепым памфлетистом, которому позволили продемонстрировать свое невежество в основах сценической техники и безнадежную неспособность изобразить человеческую натуру….' Эллен

Категорический отказ Терри от обращения капитана Брассбаунда в христианство стал разочарованием и значительной неудачей, а поскольку больше никто , казалось, не был заинтересован в постановке пьес Шоу, этот аспект его карьеры, казалось, не был востребован, и он сосредоточился на эссе о Фабиане . Была даже какая-то мысль о том, чтобы пройти в парламент.

Один из результатов внезапного освобождения от ежедневного напряжения журналистика заключалась в том, что он перестал получать удовольствие от встреч с незнакомцами; Чар Лотте несколько раз отмечал, что люди его утомляют. Это едва не лишило его одного из самых ценных знакомств в его жизни. Однажды, в конце 1900-х годов,* молодой немецкий драматург, Зигфрид Требич постучал в дверь их квартиры с рекомендательным письмом от Арчера. Он хотел перевести пьесы Шоу на немецкий. В ответ Шоу немедленно позвонил наверх своей жене: "Шарлотта, Арчер прислал ко мне молодого сумасшедшего, который не желает прислушиваться к голосу разума. Пойди и успокой его ", - и вышел из комнаты. К счастью, на миссис Шоу произвели впечатление люди, считавшие ее мужа гением, и она не видела ничего плохого в том, чтобы попытаться опубликовать его пьесы в Германии; она убедила Шоу вернуться и поговорить с Требичем. В результате "Фишер Ферлаг" выпустил пьесы, а "Девицы" "Ученик", "Оружие" и "Человек" были поставлены в Вене в 1901 году

* Джанет Данбар называет 1901 год; Хендерсон - 1900. Без сомнения , публикация второго тома писем Шоу прояснит

ситуацию. слияние.

|о БЕРНАРДЕ ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

и в 1904 году, и два года спустя его творчество достигло Праги и Копенгагена. Европа отнеслась к Шоу очень серьезно; датский критик Джордж Брандес писал: “Его по-прежнему неправильно понимают”. поддержанный своими соотечественниками…. Сбитый с их пути, одинокий странник, он пошел своим путем и добился успеха вместе с немногими избранными”.

Драматически выражаясь, он был на пике своего могущества. Полное отсутствие постановки его пьес заставило его задуматься о публикации в виде книги. Грант Ричардс уже опубликовал два тома пьес “Приятная и неприятная “, которые пользовались некоторым успехом, и они также появились в Америке; в 1901 году вышли три пьесы для пуритан. Теперь он начал думать о пьесе, которая сама по себе должна была занять целый том, “Книгу о Книга Бытия для Библии эволюционистов’. Результатом, на написание которого ушло почти два года, стали “Человек и сверхчеловек”, Комедия и философия’. Написано точно в середине “Жизнь Шоу” - это его самая “шавианская” пьеса. Толстой возразил, что это несерьезно, и в значительной степени он был прав. Это последний поклон Сидни Трефузиса, асоциального социалиста, который теперь вновь появляется в образе Джона Таннера, члена М.И.Р.К. — представителя праздного класса Богатых. Невероятный накал пьесы — а она длится пять часов, как американские горки, — почти полностью основан на речах Таннера. Юмор в его постоянных попытках добиться того, чтобы его поняли.

Энн. Но, Джек, ты не сможешь прожить жизнь, не проявляя хоть немного уважения к другим людям.

дубильщик. Да, но какие другие люди? Именно это внимание к другим людям — или, скорее, этот трусливый страх перед ними, который мы называем вниманием, — делает нас сентиментальными рабами, какими мы и являемся. Считаться с вами, как вы это называете, значит подменять вашу волю моей собственной. А что, если это более низменная воля, чем моя? Женщин учат лучше , чем мужчин, или хуже? Толпы избирателей учат лучше, чем государства мужчин или хуже? Хуже, конечно, в обоих случаях. И тогда какой мир вы получите, учитывая мнение

общественных деятелей принимая во внимание его толпы избирателей и его частных лиц, рассматривающих своих жен? Что означают Церковь и государство в наши дни? Женщина и налогоплательщик.

энн сдержанно улыбнулась. Я так рада, что ты разбираешься в политике, Джек: это будет очень полезно для тебя, если ты попадешь в парламент. [Он оседает, как подколотый мочевой пузырь.]

МИРОВАЯ ЗНАМЕНИТОСТЬ.

Из этой пьесы становится ясно, что целью Шоу всегда было создать драму чистого разума. “Человек и сверхчеловек ” не идут ни на какие компромиссы — если только сюжет о тайном браке Вайолет и Гектора Малоуна не рассматривается как романтическая уступка; интерес возникает исключительно из идей. При каждом удобном случае. Таннер уходит от темы: рамсден (очень подчеркнуто). Мистер Таннер: вы самый наглый человек, которого я когда-либо встречал.

таннер [серьезно]. Я знаю это, Рамсден. Но даже я не могу полностью победить стыд. Мы живем в атмосфере стыда. Мы стыдимся всего, что есть в нас реального; стыдимся самих себя, своих родственников, своих доходов, своего акцента, своих мнений, своего опыта, точно так же, как мы стыдимся своей обнаженной кожи. Хорошо Господи, мой дорогой Рамсден, нам стыдно ходить пешком, стыдно ездить в омнибусе, стыдно нанимать кэб вместо того, чтобы держать экипаж, стыдно держать одну лошадь вместо двух и конюха-садовника вместо кучера и лакея. Чем большего человек стыдится, тем более респектабельным он является. Почему, ты стыдишься, что купить мою книгу, стыдно читать это: единственный что тебе не стыдно за это осудит меня за это, не имея прочтите это, и даже это только значит ты стыдишься, что у гетеро дох отзывов. Посмотрите, какой эффект я произвожу, потому что моя добрая фея скрыла от меня этот стыдливый дар. У меня есть все

возможная добродетель, которой может обладать человек, за исключением—

рамсден. Я рад, что ты такого хорошего мнения о себе.

дубильщик. Все, что ты хочешь этим сказать, - это то, что, по-твоему, мне должно быть стыдно говорить о своих достоинствах. Вы еще не значит, что я нету у них: вы прекрасно знаете, что я трезв, и честный гражданин, как самого себя, как правдивые лично, и многое более правдивые политически и морально.

Это, пожалуй, самый момент, чтобы сделать небольшие наблюдения о Знаки препинания шоу. С самого раннего возраста он использовал точку с запятой там, где большинство людей поставили бы запятую (“Мистер Таннер, вы самый наглый человек, которого я когда-либо встречал”), и двоеточие там, где большинство людей поставили бы точку с запятой (“…стыдно читать это: единственное, что вы делаете”). не стыдясь…’). В этом нет ничего плохого , но другая его особенность - нежелание использовать апострофы - приводит к трудностям. Он может написать “ты” вместо “вы” без двусмысленности, но он не может написать “были” вместо “мы”.

I ()l II I 1 “, KNAR 1) ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

и даже “Ini” вместо “i’m” выглядело бы странно; поэтому он вынужден записать это полностью, замедляя поток: ‘Боже милостивый, моя дорогая Камсден, нам стыдно ходить…”, “Я такой же трезвый и честный гражданин, как и вы…” Некоторые другие его нововведения более разумны. Поскольку “till” - это сокращение от “до тех пор, пока”, логично писать его “до тех пор, пока”. То же самое можно сказать и о выделении курсивом названий; конечно, проще писать Candida вместо Кандида; 200 много лет назад все имена собственные были выделены курсивом; еще через 200 лет мы, без сомнения, переняли практику Шоу по отказу от курсива, который не предназначен для выделения. Использование им слова “показывать” вместо “show”, пожалуй, является его самым сомнительным нововведением. Следует отметить, что даже в таких мелочах, как пунктуация, мы сталкиваемся с основной проблемой Шоу: здравый смысл или эксгибиционизм. сионизм, реализм или просто желание отличаться от других?

Третья часть “Книги Бытия” о человеке и Сверхчеловеке — это

эпизод из сна, действие которого происходит в аду; это длинная дискуссия — настолько длинная, что ее можно представить как отдельную пьесу - об эволюции человека. Участниками являются предок Таннера Дон Хуан, дьявол, статуя Комендора (который утащил Дона Хуан отправляется в ад в опере Моцарта) и донья Ана де Уллоа—Энн Уайтфилд в предыдущем воплощении. Ад Шоу - не такое уж неприятное место, разве что для человека, движимого эволюционным аппетитом; напротив, это обитель удовольствий и искателей удовольствий, то есть людей, чей эволюционный аппетит настолько слаб, что им не о чем думать, кроме как о себе. Донья Ана — дочь комендора — только что умерла и застала дона Хуана сидящим в одиночестве в пустом пространстве, горько размышляющим о мрачности вечного наслаждения. Позже дьявол и Прибывает комендант, и Хуан пытается объяснить Ане, почему ад кажется ему таким отвратительным: для целеустремленного человека ад - это обреченность на бездействие. Это приводит его к изложению своей эволюционной доктрины, которая противоположна дарвиновской Естественный отбор - это случайность. Для Шоу жизнь - это целенаправленная сила , которая пытается вторгнуться в царство материи. Прежде всего, это стремление к организации, которое началось с одноклеточных организмов , а затем научилось организовываться в более сложные единицы. Его

я

проблема заключается в покорении материи. Для этого необходимо, чтобы под подчиняться законам материи; а это, в свою очередь, требует сознания и разума. “…для Жизни, силы, стоящей за Человеком, интеллект необходим, потому что без него он обречен на смерть. Точно так же, как Жизнь после долгих лет борьбы развила этот замечательный орган тела - глаз, чтобы живой организм мог видеть, куда он направляется и что может прийти ему на помощь или угрожать, и таким образом избегать тысяч опасностей, которые раньше убивали его, так и сегодня развивается зрение разума , которое мы будем видеть не физический мир, а цель жизни и тем самым позволим индивиду работать ради достижения этой цели, вместо того чтобы препятствовать ей, ставя перед собой недальновидные личные

цели, как это происходит в настоящее время.’

Это настолько ясно, насколько это возможно, и это должно стоять во главе всех работ Шоу, как его окончательное оправдание. Жизнь нацелена на интеллект как на самую важную цель. Уолт Уитмен или Д. Х. Лоуренс с содроганием отвергли бы такую точку зрения, заявив, что интеллект - это всего лишь верхний слой человека и что придавать ему слишком большое значение - значит умалять значение человека в целом, как целостного существа. Но это значит упустить главное. Шоу согласился бы с тем, что человек должен эволюционировать как единое целое, эмоционально, интуитивно, а также интеллектуально. Но что необходимо на данном этапе эволюции, так это чувство осознанной цели. В прошлом религия была выражением эволюционного стремления человека, и благодаря организации Церкви она стала живой силой в обществе. ‘Этот [Естественный отбор] счета ни за что в любом религиозном смысле это правда; для она оставляет нетронутой всю сферу воли, цель, дизайн, намерение, даже сознание, и религия есть ничто иное как общий взгляд на природу воли, цель жизни, конструкция из организма, и намерение эволюции. Такой распространенный взгляд постепенно отделялся от хаоса отрицания, вызванного крайне низменными формами религии , которые маскировались под христианство в Англии в период мелочной коммерциализации, из которого мы только что вышли.’* Шоу был слишком оптимистичен, полагая, что новая религия отделяет себя от “хаоса отрицания”, вызванного потерей авторитета церкви; но он ясно понимал историческую природу проблемы, которая разрушила так много римских церквей. тики. Общество без религии подобно кораблю без рулевого;

* Предисловие к популярному шестипенсовому изданию “Человека и сверхчеловека”, 1911 год.

это зависит от случайности и ее собственных наихудших элементов. Более того, в таком обществе даже мужчины, у которых есть эволюционное предназначение , испытывают трудности и разочарование, поскольку для них нет естественного места , кроме как в качестве артистов. В теократическом обществе церковь является естественным убежищем для художников, философов и музыкантов, а также для людей религиозного

призвания; в материалистическом обществе многие из них оказываются бесплодными не только потому , что для них нет места, но и потому, что у них нет осознанной цели заменить дискредитировавших себя людей. религия. Шоу столкнулся с этой проблемой на собственном опыте, более двадцати лет пытаясь найти свое место в обществе, где не было места гениям. Романы были долгим, грандиозным фальстартом; даже фабианство было второстепенным, отдушиной для разочарованной энергии идеализма; ибо, как заметила Беатрис Уэбб, для такого рода работы требуется ум второго сорта. Даже написание пьес не смогло обеспечить необходимого он искал выход для своего творчества, пока не наткнулся на свою истинную тему: эволюционный импульс и его действие. Что заставило Шоу, величайший драматург своего времени, был полностью предан своей цели; он чувствовал себя инструментом эволюции ари форс как святой ощущает себя слугой Божьим. Его собственное развитие, несомненно, было бы более плавным, если бы он не был вынужден сам определять каждый шаг на своем пути. Из этого ясно следовало, что его дело - четко указывать путь тем, кто придет после него. По общему признанию, он мог написать только первую книгу Библии; это не заменило бы церковь. Это по —прежнему означало, что каждому гениальному человеку придется выстоять в одиночку, без поддержки, а это означало, что в будущем этим аутсайдерам потребуется совершенно новый уровень силы . Но сила возникает из осознания цели, а цель можно увидеть в свете интеллекта. Отсюда необходимость в “мысленном взоре, который увидит… цель жизни’. И первым шагом было сформулировать все это как можно яснее. “Дон Жуан в аду” - это именно то, что Шоу назвал Книгой о Происхождение Библии эволюционизма.

Интересно оглянуться назад на маршрут, который прошел Шоу , чтобы достичь этой точки. Сначала был Смит, “отшельник” из Имматура ити, человек, который просто чувствует себя “отделенным” от общества. Затем следует целеустремленный человек: инженер “Иррационального узла” и композитор “Голубки среди художников”. Поэт в “Кандиде Маркс”

новый уровень интенсивности эволюционной целеустремленности, выходящий за рамки социализма Сидни Трефузиса и Морелла. Но в “Дике Даджене” цель оттягивает

время; она лишь гарантирует, что в критической ситуации он не сможет спасти свою шкуру, предав другого человека. В “Цезаре”, кажется, наконец-то нашелся выход, но при ближайшем рассмотрении это оказывается неправдой. Цезарь завоевывает мир не потому, что им движет сила, стоящая за эволюцией, а потому , что им движет политика Рима и его собственное естественное господство. Что касается стремления к эволюции, то оно находит выражение в романтической тоске по “затерянным землям”, дому “некоего вечного стража внизу, чей пост я никогда не мог найти’. Когда Руфий предупреждает его, что в Риме слишком много кинжалов, Цезарь отвечает: “Это не имеет значения; я закончу дело своей жизни на обратном пути ; и тогда я проживу достаточно долго’. Это недалеко ушло от романтики смерти в “Тристане и Изольде”.

Джон Таннер в “Человеке и Сверхчеловеке” - еще один социальный реформатор , подобный Трефузису; но его предок и альтер-эго, Дон Хуан, продвинулся на более прямой уровень достижения эволюционной цели. ‘… пока я могу представить себе что-то лучшее, чем я сам, мне не будет легко, если я не буду стремиться воплотить это в жизнь или расчищать для этого путь. Таков закон моей жизни. Это внутренняя работа непрестанного стремления Жизни к более высокой организации, более широкому, глубокому, интенсивному самосознанию и более ясному самопониманию. ’ Он намерен отправиться на небеса, потому что “если пьеса все еще продолжается здесь, на земле, и весь мир - это сцена, то небеса, по крайней мере, находятся за кулисами. Но небеса нельзя описать метафорами. Туда я отправлюсь сейчас, потому что там Я надеюсь, наконец, избавиться от лжи и от скучной, вульгарной погони за счастьем, чтобы провести свою жизнь в созерцании…” Донья Ана спрашивает: “Неужели на небесах нет ничего, кроме созерцания, Хуан?’ и он отвечает: “На небесах, которые я ищу, нет другой радости. Но есть еще работа, помогающая Жизни в ее стремлении вверх. Подумайте о том, как она растрачивает себя в своем невежестве и слепоте. Ей нужен разум, этой непреодолимой силе, чтобы в своем невежестве она не стала сопротивляться самой себе.’

Я пытался показать, что какими бы успешными ни казались пьесы Шоу с точки зрения драматургии, они остаются до странности неуклюжими, “подмастерья” работают на самом интересном уровне — уровне идей, которые они пытаются драматизировать. Это как если бы философ был

написать огромный и эрудированный труд о смысле человеческого существования и в конце признаться, что у него нет ни малейшего представления об ответе. Все пьесы Шоу посвящены одной и той же теме: непонятному творческому импульсу “Жизненной силы” и тому, как она заставляет людей делать то, что им трудно понять с точки зрения повседневной логики. Одна из самых ясных формулировок темы, которая также является одной из его худших пьес, — это демонстрация “Восхождение Бланко Познета” (1909), действие которого происходит на совершенно невероятном Диком Западе и написано на еще более невероятном американском языке. Бланко - конокрад и самопровозглашенный злодей, который отдает свою украденную лошадь женщине, которой нужно отвезти своего умирающего ребенка к врачу. Его ловят и отдают под суд. Но точно так же, как он “размяк” и отдал свою лошадь женщине, свидетельница против него — проститутка — размякает, когда приходит время давать показания. Бланко заканчивает проповедью:

*…Я мошенник и неудачник. Я начинал с того, что был плохим человеком, как и все вы. … Я пошел по широкому пути, потому что считал себя мужчиной, а не хнычущим ангелочком-подмастерьем, подставляющим другую щеку . … Почему я размяк?…. Почему Шериф размяк? Почему Фими размякла? Что за игра расстраивает нашу игру? Наша игра - отвратительная игра. …Другая игра, может, и глупая, но не гнилая… Когда я играл в нее, я проклинал себя за глупость, но все равно перестал чувствовать себя гнилым. ’

Это один из худших диалогов, когда-либо написанных Шоу, но он очень четко раскрывает его тему. И, уловив эту тему — что сила, стоящая за эволюцией, движет нас в определенном направлении, — мы сталкиваемся с очевидным вопросом: в каком направлении? Что мы должны делать? Заявление о том, что мы должны прекратить играть в “гнилую игру” , - это только начало, но оно носит негативный характер. Шоу также совершенно ясно дает понять, что святость - это не выход. Святые были воплощением этого эволюционного стремления в прошлом и, без сомнения, останутся таковыми и впредь ; но простая добродетель - это лишь основное условие эволюции. На данном этапе необходимо сознательное, целенаправленное движение , а не

инстинктивное стремление к добру; мы должны развить “мысленный взор”, чтобы увидеть цель эволюции.

‘Современные’ действия Человека и Сверхчеловека вновь имеют дело с инстинктивным аспектом эволюционного стремления: дубильщик. Я не выйду за тебя замуж. Я не выйду за тебя замуж.

Энн. О, ты поймешь, ты поймешь. дубильщик. Я говорю тебе, нет, нет, нет. Энн. Я говорю тебе, да, да, да.

ТАННЕР. Нет.

Энн. [уговаривая — умоляя — почти в изнеможении] Да. Пока не стало слишком поздно для раскаяния. Да.

таннер [поражена эхом из прошлого\ Когда все это происходило со мной раньше? Мы оба спим?

энн. … Нет. Мы проснулись, и ты сказал “нет”, вот и все. таннер [грубо] Ну?

Энн. Что ж, я совершил ошибку: ты меня не любишь. таннер [заключает ее в объятия]\ Это ложь: я люблю тебя. Жизнь Сила очаровывает меня: когда я обнимаю тебя, весь мир оказывается в моих руках . Но я борюсь за свою свободу… .

Его предок Дон Хуан пережил точно такое же переживание: дон Хуан: Ба! что мне нужно добавить? Неужели ты не понимаешь, что , когда я стоял лицом к лицу с Женщиной, каждая клеточка моего трезвого критического мозга призывала меня пощадить ее и спастись самому. Моя мораль говорила “Нет”. Моя совесть говорила “нет”. Мое благородство и жалость к ней говорили “Нет”. Мое благоразумное отношение к себе сказало “Нет”…. И пока Я пытался оправдаться перед дамой, Жизнь схватила меня и бросила в ее объятия, как моряк бросает кусочек рыбы в пасть морской птице.

Вот что восхищает Шоу: эта огромная сила, которая игнорирует наши человеческие предпочтения, нашу логику и интеллект. Это завораживает его , потому что внезапно ощутить это — значит

увидеть, что люди не являются случайными продуктами механической вселенной, что они не “одиноки’. Как социальные животные, мы живем в узком, но , по-видимому, логичном мире с четко определенной идентичностью и положением. Но человек - спутник двойной звезды; существует также внутренний мир, который, по-видимому, подчиняется совершенно иным законам, чем рациональная вселенная. И в самом деле, если мы будем судить об этой “рациональной вселенной” по ее собственным законам, мы увидим, что она не является самодостаточной и не требующей объяснений; пространство должно где-то заканчиваться, время должно иметь остановку; но альтернативные утверждения звучат одинаково ‘логично’: пространство бесконечно; время не имеет ни начала, ни конца. Ответ на эти парадоксы должен заключаться в том, что внешняя вселенная не является самодостаточной; это только половина Вселенной. Внутренний мир - это другая половина. Но в настоящее время мы очень мало знаем об этом внутреннем мире.

J

I 6H II1’. ЗНАНИЕ: ПЕРЕОЦЕНКА

Только в нынешнем столетии психология осознала его существование.

Шоу интересует, что происходит, когда “вторая звезда” начинает оказывать свое гравитационное воздействие на людей, живущих в своей узкой, логичной вселенной. И если его работа должна была выйти за рамки Человека и Сверхчеловека, он должен был попытаться исследовать эту проблему более глубоко или, по крайней мере, рассмотреть новые ее аспекты. Если эволюция стремится стать осознанной, то становится необходимым совершенно новое измерение знания. На данный момент человек - инстинктивное существо, почти такое же пассивное, как дерево. И если мы представим себе дерево, которое хочет эволюционировать в человека, мы увидим, что ему нужно будет выйти из своего узкого, пассивного существования перейти к совершенно другой форме жизни. И каким будет эквивалент этого “эволюционного скачка” для людей? Очевидно, что мы ограничены, скованы тайнами, пассивны; этот шаблон пассивного принятия должен быть каким-то образом разрушен. Дерево

окружено целой сложной, бесконечной вселенной, о существовании которой оно не подозревает, потому что у него отсутствуют “органы чувств’. То, к чему стремится человек , можно было бы почти определить как некое новое чувство или способность, способность видеть бесконечный потенциал и сложность там, где в настоящее время он видит мир, который считает само собой разумеющимся.

Что самое замечательное в “Человеке и сверхчеловеке”, так это то, что, несмотря на легкость восприятия и бескомпромиссный интеллектуализм, он остается такой мощной и трогательной пьесой. Третий акт — “Дон Жуан в аду” — особенно напоминает симфонические “Цезаря и Клеопатру”, еще раз демонстрируя, что, когда Шоу был наиболее одержим идеями, он проявлял себя с наилучшей стороны как артист. Вступление к акту — одна из самых удачных нелепостей Шоу: политические бандиты спорят о том, кто из них более отважен, анархисты или социал-демократы . Таннер и его шофер Стрейкер попадают в плен к бандитам и требуют выкуп. Встреча Таннера с президентом “разбойников” - классический момент: мендоса (с достоинством). Позвольте мне представиться: я Мендоса, президент Лиги Сьерра-Леоне! [Напуская надменный вид.] Я разбойник: я живу, грабя богатых.

таннер (быстро) Я джентльмен: я живу, грабя бедных. Пожать руки.

Этот краткий обмен репликами иллюстрирует еще один аспект Шоу, который заключается в

всегда вызывает восхищение: высококлассный уровень взаимодействия его персонажей . Властелины мира — генерал Бергойн, Цезарь, Эндрю Андершафт, Карл II, король Магнус — все они разумные и культурные люди, которые позволяют своим подчиненным говорить им все, что им заблагорассудится. И это не недостаток реализма со стороны Шоу, а важная часть его художественного замысла. Он считает, что задача художника - создавать не только то, что могло бы быть, но и то, что должно быть, поскольку он также верит, что произведения искусства могут влиять на ход эволюции.

Когда разбойники засыпают, начинается адская сцена: я… небо,

кажется, ускользает из пределов вселенной. Вместо того, чтобы В Сьерре нет ничего: вездесущего ничего. Ни неба, ни вершин, ни света, ни звука, ни времени, ни пространства, абсолютная пустота. Затем где-то появляется бледность, а вместе с ней и слабое пульсирующее гудение, словно призрачная виолончель бесконечно играет на одной и той же ноте. Пара призрачных скрипок продолжает играть. умело воспользуйтесь этим басом… и вместе с тем бледность обнажит человека в пустоте, замкнутого, но видимого человека, сидящего, как это ни абсурдно , ни на чем.'

Эта удивительно притягательная атмосфера сохраняется на протяжении двух часов философских дискуссий, пока Дьявол и Статуя не спускаются в чем-то вроде лифта: ана. Остановись! [Ловушка захлопывается]

дьявол. Вам, сеньора, сюда нельзя. Вас ждет апофеоз. Но вы окажетесь во дворце раньше нас. ана. Я остановил вас не для этого. Скажите мне, где я могу найти Сверхчеловека?

дьявола. Он еще не создан, сеньора.

статуя. И, вероятно, никогда не будет. Давайте продолжим: красный огонь заставит меня чихать. [Они спускаются] ана. Еще не создана! Значит, моя работа еще не закончена. [Набожно перекрестившись] Я верю в Грядущую Жизнь. [Взывая ко Вселенной] Отец! отец для Сверхчеловека!

[Она исчезает в пустоте, и снова нет ничего; все существование кажется бесконечно приостановленным. Затем откуда-то смутно доносится живой человеческий голос , плачущий. Потрясенный зритель видит горную вершину, слабо выступающую на более светлом фоне….]

Полиция прибыла на поиски Таннера, и сон закончился. И это типично. Таннер отказывается выдать бандитов полиции, заявляя, что они его сопровождают, и 'Мендоса,

■ 7. Я, ДОКТОР ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

с мефистофелевской улыбкой, глубоко кланяется. Неуемная ухмылка пробегает по лицам бандитов. Они прикасаются к своим шляпам, за исключением анархиста, который бросает вызов государству, скрестив руки на груди'.

Для Шоу было типично то, что он не удовлетворился тем, что просто сделал Человека и Сверхчеловека воплощением своего эволюционизма, но ему пришлось усложнить проблему, добавив еще один тезис: что именно женщина, а не мужчина, является преследователем. Более того, он использовал предисловие, чтобы изложить свою антифрейдистскую доктрину о том, что секс может быть вытеснен более высокими аппетитами: "…в мире пишутся книги, рисуются картины, создаются статуи, симфонии". они составлены людьми, свободными от повсеместного господства тирании секса. Что приводит нас к удивительному для обывателя выводу, что искусство, вместо того чтобы быть в первую очередь выражением нормальной сексуальной ситуации, на самом деле является единственной областью, в которой секс является вытесненной и второстепенной силой…" В дополнение к его пятичасовой пьесе и тридцатистраничному тексту. он также написал семидесятистраничный справочник революционера и "Карманный компаньон", предположительно являющийся работой Джона Таннера, которая была добавлена в качестве приложения. Восемнадцать лет спустя он справедливо заметил: "Эффект, по-видимому, был настолько ошеломляющим, что никто не заметил, что новая религия оказалась в центре интеллектуального водоворота" пул'.

Но настоящая причина, по которой "Человек и Супермен" не произвели того эффекта, на который рассчитывал Шоу, заключалась в том, что это была пьеса. Творческий подход Бергсона Эволюция, появившаяся три года спустя, повлияла на климат европейской философской мысли, несмотря на увеличение новое направление материализма и позитивизма. В этом нет ничего особенного. Книга Бергсона, которую Шоу не смог бы написать, и в одном важном смысле теория Бергсона грубее, чем Шоу, поскольку он чрезмерно подчеркивает неспособность разума уловить плавные контуры жизни и, таким образом, склоняется к антиинтеллектуализму, который позже ввел в моду Д. Х. Лоуренс. Шоу понимал важность интеллекта в эволюционной схеме; он проложит путь к созданию "мысленного взора", способного увидеть цель Жизни. Бергсон говорит о развитии "интуиции", "инстинкта, который стал бескорыстным".

и застенчивый”, и не подчеркивает важность интеллекта.

Это правда, что популярность Бергсона как философа пошла на убыль менее чем за десятилетие, и к 1920 году он был практически забыт; тем не менее, его идеи, по крайней мере, нашли последователей, и некоторые из его последователей были людьми его интеллектуального уровня: Уильям Джеймс, Т. Э. Хьюм, Тейяр де Шарден. Для сравнения, Шоу был лишен влияния; ни один из равных ему интеллектуалов не соглашался с ним. В последующие годы его известность, как правило, скрывала отсутствие у него реального влияния, но Шоу это осознавал. Он был выдающимся в мире драматургом идей, и никто не воспринимал его идеи всерьез.

Что касается постановок, то 1903 год был одним из худших для Шоу с тех пор, как он начал писать пьесы; единственной постановкой в Англии была версия “Профессии” Кэшела Байрона, написанная белыми стихами и представленная в единственном исполнении, которое Шоу даже не посетил. Шарлотта настаивала на том, чтобы они много путешествовали; ее идея заключалась в том, чтобы Шоу отдыхал; она еще не поняла, что Шоу понимал под отдыхом работу. В марте 1904 года Шоу был жестоко избит, когда он снова выставил свою кандидатуру на выборах в Сент-Панкрас. он баллотировался в Совет графства Лондон, хотя, по-видимому , был единственным прогрессивным кандидатом в Лондоне, который не прошел в парламент. Беатрис Уэбб назвала это “унизительным поражением”, но, возможно, Шоу сам спровоцировал свое поражение, отказавшись идти на какие—либо уступки в своей избирательной кампании - объявив себя Вольнодумец, отказывающийся давать взятки и требующий национализации алкогольных напитков. В 1902 году он пообещал У.Б. Йейтсу написать новую пьесу для Ирландской литературной гильдии в аббатстве Театр, Дублин — он в общих чертах изложил идею контраста английского и ирландского темпераментов в беседе с Йейтс еще в 1900 году. Эта пьеса имела не больший успех, чем две его предыдущие; Гильдия объявила ее “не по силам”, подразумевая , по-видимому, что в ней слишком много персонажей (двенадцать); истинная причина, вероятно, заключалась в том, что ирландские крестьяне представлены вялыми, недалекими и нечестными. (Прием от “Плейбой” Синджа за 1907 год, безусловно, оправдал их осторожность.)

17,1 дюйма, Никд Шоу: переоценка

Но начинался отлив. Там было венское представление “Ученик дьявола”, который представил Шоу Европе; вряд ли это был большой успех, но это было начало. А потом, в В декабре 1903 года молодой американский актер Арнольд Дейли решил попробовать себя в дневном спектакле “Кандида” в Нью-Йорке; пьеса, в которой он в настоящее время играл, выглядела как неудачная, и ему срочно требовалась альтернатива. Он превзошел все ожидания Мэнсфилда , сразу же завоевав успех, и после 150 показов в Нью-Йорке спектакль отправился в турне и продолжил свое триумфальное шествие по всей Америке.

В театре “Стейдж Социум” Шоу познакомился с молодым актером Харли Грэнвилл Баркер, который уже написал “Прунеллу” в соавторстве роман с Лоренсом Хаусманом “и “Женитьба Энн Лит” - любопытное произведение, финал которого предвосхищает рассказ леди Чаттерлей. Любовник. Баркер был единственным драматургом того периода, который, возможно , достиг уровня, близкого к Шоу; четыре из шести его пьес являются шедеврами. В 1904 году Баркер еще не достиг зрелости как драматург, но именно он решил развить успех “Кандиды” в Нью-Йорке несколькими дневными представлениями в театре. Королевский придворный театр на Слоун-сквер. В апреле и мае 1904 года было поставлено с полдюжины пьес, и успех был настолько велик, что Баркер решил в партнерстве с Дж. Э. Ведренне (директором “Корта”) представить пять пьес Шоу в “экспериментальном” сезоне. Хескет Пирсон без преувеличения говорит, что трехлетнее сотрудничество Баркера и Ведренне стало самым примечательным эпизодом в истории английского театра со времен Шекспира и Бербеджа, которые правили миром. Первым настоящим успехом Шоу при дворе стала отвергнутая постановка “Эбби” по пьесе Джона Булла “Другой остров” в ноябре 1904. Ночь на 1 ноября 1904 года стала, по сути, поворотным моментом в жизни Шоу как драматурга. Если при первом исполнении Оружие и этот человек сделали его “самым грозным человеком в Лондон”, первая постановка “Другого острова” Джона Булла сделала его самым известным писателем в Европе. Просто Шоу открыла для себя новая публика — интеллигентная публика из высшего общества, которая никогда не интересовалась выступлениями на сцене и считала Шоу докучливым радикалом. Суд изменил все это. Совершенно неожиданно стало очевидно, что на литературном небосклоне взошла новая звезда. Успех был огромным и мгновенным. восемь тысяч. Премьер-министр мистер Бальфур посещал его четыре раза.

взяв с собой других политических знаменитостей. И окончательный успех был положен на пьесу — и на Шоу, — когда в марте 1905 года король Эдуард VII приказал поставить пьесу и смеялся так от души, что сломал стул , на котором сидел.

В течение сезона 1904-1905 годов в театре было представлено множество других пьес , в том числе произведения Шницлера, Гауптмана, Метерлинка, Йейтса, Еврипида и собственные постановки Баркера “Прунелла”; но в основном это был сезон Шоу. Другими четырьмя пьесами Шоу были “Кандида”, “Никогда не угадаешь”, “Мужчина” и “Супер” мужчина и банальность под названием “Как он солгал Ее мужу”. Из этих, “Человек и супермен” был, безусловно, самым успешным фильмом Грэнвилла Баркер в роли Таннера. Позже в том же году “Человек и сверхчеловек” был представлен в Нью-Йорке Робертом Лорэйном и имел такой же немедленный и ошеломляющий успех, как “Ученик дьявола” и “Кандида “; в 1907 году Лорэйн даже представила на суд зрителей “Дон Жуана в аду ” и добилась успеха.

Шоу был “за’. Его гонорары были огромны. (Лорейн сделала Только за “Человека и супермена”* он заработал 40 000 фунтов стерлингов и участвовал в постановке большинства других пьес Шоу.) Книга “Человек и супермен” была опубликована новым издательством “Констебл и компания”, но была отвергнута Джон Мюррей, но, по сути, Шоу теперь был сам себе издателем, поскольку он оплачивал печать и следил за каждой деталью , связанной с бумагой, шрифтом и переплетом. После почти тридцати лет ‘литературной борьбы’ Шоу оказался у власти. Арнольд Дейли даже совершил опрометчивый шаг, поставив “Профессию миссис Уоррен” в Америке в 1905 году, сначала в Нью—Хейвене, где у театра была отозвана лицензия, а затем в Нью—Йорке, где половина актеров была арестована. Скандал только усилил шумиху вокруг новой литературной знаменитости Европы.

Но зловещие нотки уже звучат, когда мы изучаем список пьес, представленных ко двору в 1905 году. Шоу заявил, что создал “оригинальную пьесу” из старых материалов “Вечного треугольника”; результатом стало то, как он солгал ее мужу. Это первая из многих пьес, которые демонстрируют тревожащее

отсутствие самокритики. Как “Никогда не угадаешь” и “Восхитительный Бэшвилл”, это одна из его “глупостей”. Но “Никогда не угадаешь” была написана, когда он пытался утвердиться как драматург, а Бэшвилл был

* Из которых Шоу получил 10 процентов.

написана только для того, чтобы предотвратить пиратское использование книги Кэшела Байрона “Профессия”. Можно было бы оправдаться за то, что Он солгал Ее мужу, сказав , что это было написано как предисловие к “Человеку судьбы” и что в любом случае это не следует воспринимать всерьез, но это значило бы упустить главное. Если бы это была хорошая шутка, это была бы хорошая пьеса, но это плохая шутка. Поэт уверяет обманутого мужа, что он не влюблен в свою жену; на самом деле, он находит ее непривлекательной; муж возмущен и не успокаивается до тех пор, пока поэт не уверяет его, что он влюблен в свою жену и попросил ее сбежать с ним. Услышав это, муж настолько доволен, что предлагает оплатить издание сборника любовных стихов , написанных его жене. Что тревожит в этой пьесе, так это не то, что она тривиальна и абсурдна, а то, что она демонстрирует такую же несостоятельность художественного суждения, как и постановка “Бланко Познета”. Это похоже на то, как успешный комик рассказывает заведомо несмешную шутку , будучи уверенным, что она разнесет весь зал. Успех Шоу был основан на трюке, который можно было бы назвать “дефляционным реализмом’. Он показывает, что преуспевающий солдат - это не героический милитарист, а уравновешенный наемник, что вдохновляющий толпу социалистический оратор - это избалованный ребенок, который полностью зависит от своей жены, что проституция экономически оправдана для тех, кто находится под привилегированных женщин, что главное занятие завоевателя мира - сбор налогов. Его переворот обычных представлений о рае и аде в “Человеке и сверхчеловеке” является примером того же парадоксального трюка. Во всех этих случаях Шоу оправдывает свое утверждение: ‘Когда что-то кажется смешным, ищите в этом скрытую правду”. Но трюк может стать механическим; демонстрируется абсурд, подразумевающий: “Я серьезнее, чем вы думаете”. В некоторых случаях это действительно так (как демонстрирует Бланко Познет). В других случаях это близко к оскорблению интеллекта аудитории — как ,

например, в конце “вербовочной брошюры” О’Флаэрти, вице-президент США. (1915) О’Флаэрти заявляет, что возвращается на фронт, потому что там спокойнее, чем дома. Шоу как будто испытывает непреодолимое желание увидеть, как далеко он может зайти, щелкая пальцами перед аудиторией, — например, когда он называет “Музыкальное лечение” (1913) “Произведением искусства”. Полная чушь” или “Очаровательный подкидыш” (1909), “Позор для автора”, — подчеркивая достоинство совершенно точного комментария критика.

Может показаться, что самый простой ответ на все это - отступить

о представлении Шоу как о раздвоенной личности — серьезном философе фер и шарлатан Джи-би-Эс. Но хотя в этой точке зрения, очевидно, есть доля правды, мы должны иметь в виду важное возражение: юмор Шоу был неотъемлемой частью его гениальности. Совершенно невозможно представить себе, чтобы “Человек и супермен” или “Майор Барбара” превратились в “откровенные” дискуссионные пьесы в стиле Грэнвилла Баркера, потому что в основе всей концепции лежит юмор. Все персонажи и ситуации рассматриваются в терминах, которые одновременно порождают юмор и идеи. Нет, правда в том, что, когда Шоу мыслит в терминах важных для него идей, юмор становится их носителем. Когда он решает проявить свой дар юмора сам по себе, он не только становится банальным, но и становится слегка неприятным.

Я поднимаю этот вопрос в данный момент — при обсуждении величайшего творческого периода Шоу — потому что подозреваю, что это был конец. ошеломляющий успех, который сопутствовал сезону Баркер-Ведренне , изменил баланс сил. На данном этапе его карьеры это вряд ли имело значение. С художественной точки зрения — на том уровне, на котором их в конечном счете следует оценивать, — “Человек и супермен”, “Другой остров” Фона Булла, “Майор Барбара ” и даже “Дилемма доктора” являются вершиной достижений Шоу, потому что они воплощают некоторые из самых важных вещей, которые он хотел сказать. В них есть любопытное совершенство; трудно представить, что в них можно изменить хоть одну строчку . Но в последующий период внутреннее

напряжение спадает, и образ Джи-би-Эс становится более заметным. Это уже очевидно в “Дилемме доктора”, посвященной одному из менее серьезных убеждений Шоу - нечестности медицинской профессии. И после “Дилеммы доктора” Шоу больше никогда не удавалось достичь такого идеального баланса между идеями и юмором, философией и шарлатанством. Это не обязательно важно при рассмотрении его реальных достижений, которые остаются огромными, даже если учесть все возражения. Но это объясняет, почему его влияние неуклонно снижалось примерно после 1910 года, почему его репутация среди интеллигенции ослабевала по мере роста его известности. Он написал в предисловии к пьесам “Неприятные”. ‘Я не добился успеха, но вызвал переполох, и ощущения были настолько приятными, что я решил попробовать еще раз’. Он продолжал пытаться, пока, как тот мальчик, который слишком часто кричал “Волк”, никто не обратил на это внимания.

я

\БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

Огромный успех Слоу в 1905 году был лишь одним из факторов , которые способствовали утрате творческого энтузиазма. Было много других. Начнем с того, что это был период национального оптимизма и приподнятого настроения. Британия процветала как никогда прежде, и никто особенно не беспокоился о постоянном наращивании военно-морского флота Германии, поскольку национальной догмой было то, что Британия правит морями. У остальной Европы, возможно, свои проблемы — анархисты взрывают бомбы во Франции, рабочие устраивают зимние марши. Дворец в Санкт—Петербурге - но в Англии были свои парламентские традиции, благодаря которым все шло гладко. Примером может служить появление Бернарда Шоу: по королевскому приказу была поставлена пьеса человека, который руководил рабочими на Трафальгарской площади менее двадцати лет назад; в России он был бы в Сибири. На выборах 1906 года победу одержали двадцать девять из пятидесяти кандидатов от лейбористской партии, что фактически означало, что фабианцы и их союзники стали респектабельными политиками, а не революционерами.

Появилось также новое и чрезвычайно активное литературное поколение, центральной фигурой которого был Шоу. Киплинг, Конан Дойл и Хаггард по-прежнему были чрезвычайно популярны, но их уже считали немного старомодными по сравнению с “Восходящими огнями”. Был Г. К. Честертон, к которому прилагательное ‘блестящий’ применялось почти так же однообразно, как и к Шоу. То Наполеон Ноттинг-Хилльский (1904) и Человек, который был четвергом (1908) привнес в литературу нотку огромного оптимизма с любопытным мистическим оттенком. Уэллс перешел от своих пессимистических научно-фантастических произведений к романам с почти диккенсовским юмором и к “мечтам о современной утопии” (1905). Честер друг тона Беллок создал в 1902 году этот свежий шедевр - “Путь в Рим”. “Повесть о старых женах” Арнольда Беннета (1908), казалось , доказала, что молодые писатели могут создавать романы, способные соперничать с великими викторианцами. Джон Голсуорси пошел еще дальше, выпустив первый том “Саги о форсайтах” и свою первую пьесу “Серебряная шкатулка ” в том же 1906 году. После смерти Уайльда в 1900 году Дж. Барри считался самым серьезным соперником Шоу на сцене, и его “Питер Пэн” (1904), безусловно, завоевал большую популярность, чем все, что когда-либо было написано Шоу. Даже этот суровый гениальный человек Джозеф Конрад настолько разошелся , что в 1907 году написал роман в стиле Уэллса “Секретный агент”. У Моэма было не менее четырех

В следующем году в Лондоне будут проходить спектакли. И чтобы доказать, что веселье 1890-х не умерло, Х. Х. Манро (‘Саки’) между 1902 и 1910 годами он написал целую серию рассказов, полных эпиграмм Уайлда. Даже английская музыка процветала с появлением Делиуса и Элгара.* В целом, были все основания полагать, что Англия переживает золотой век.

По большей части Шоу отказывался присоединиться к веселью. “Когда я встречал его среди своих более веселых друзей”, - писал Г.К. Честертон в своей автобиографии писал: “Он всегда решительно отстаивал свои негативные идеалы, иногда даже бросая вызов… Возможно, было бы не совсем разумно рассказывать всю историю об этом грандиозном ужине в огромном шатре в Вестминстерском саду, после которого в шляпе сэра Герберта Три были сварены яйца (потому что это была самая

шикарная и блестящая шляпа компании), и я помню, как баловал себя в безумном поединке по фехтованию на настоящих шпагах против джентльмена, который, к счастью, был более пьян, чем я. Все это грандиозное событие было хладнокровно зафиксировано во французской газете. Причина заключалась в том, что маленькая французская журналистка, произнеся спокойную и остроумную речь, полную комплиментов, затем прибегла к коварному галльскому приему строгого воздержания. Я помню, что его статья (которая была в высшей степени ненадежной) начиналась словами: “Я осуждаю Шоу. Он трезв”. Кто сказал эти слова? Это были слова [Герберта] Уэллса”, - и продолжил в столь же личном ключе. Но на самом деле это правда, и я знаю, что Шоу счел бы это просто логичным и заслуживающим доверия, что он сам встал и решительно запротестовал, а затем вышел из комнаты, как пуританин семнадцатого века мог бы выйти из таверны, полной кавалеров. }•

Но Шоу не всегда был непреклонен; Честертон рассказывает о другом случае, когда Шоу убедил его принять участие в постановке

* “Позже [сэр Томас Бичем] выступил с блестящей диссертацией об отсутствии подлинных эмоций, которые он угадал в пьесах Джорджа Бернарда Шоу. Делиус согласился. Однажды он обедал с Шоу, который, обсуждая свою собственную работу, заметил: “Делиус, я - Рихард Штраус в литературе”” (Эрик Фенби, Делиус, каким я его знал, стр. 86). Такое сравнение вряд ли могло вызвать симпатию Шоу обращается к Делиусу.

Ти Шоу опроверг эту историю.

Р

17-летний Илликнард ШОУ! ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ

ковбойский фильм с участием Барри, Арчера, Грэнвилла Баркера и Лорда Оуарда де Уолдена; на самом деле они были сфотографированы в своих ковбойских костюмах. Это было частью духа того времени. Такими же были многочисленные дебаты, в которых Шоу участвовал с Честером тон — примечателен скорее беззаботностью, чем важностью того, что было сказано. * Такой же была и забавная, но невосприимчивая

книга, которую Честертон написал о Шоу в 1909 году и которая Журнал The Nation назвал Шоу “лучшим литературным произведением, которое я когда-либо создавал”. Предисловие к книге типичное и краткое:

“Большинство людей либо говорят, что они согласны с Бернардом Шоу, либо что они его не понимают. Я единственный человек, который его понимает, и я с ним не согласен”.

Его главная претензия к Шоу, по-видимому, заключалась в том, что он был недостаточно тривиален:

‘Лучший способ сократить зиму - продлить Рождество, а единственный способ насладиться апрельским солнцем - это подурачиться. Когда люди пригласили Бернарда Шоу посетить Стратфордский Трехсотлетие, он написал в ответ с характерным для него презрением: “Я не отмечаю свой собственный день рождения и не понимаю, почему я должен отмечать его. Шекспира.” Я думаю, что если бы мистер Шоу всегда отмечал свой собственный день рождения, он бы лучше понимал день рождения Шекспира и его поэзию.’

В предисловии к “Мезальянсу” (1910) Шоу писал: “…Я не выучил школьные уроки, у меня были наготове гораздо более важные , и в результате я не потратил свою жизнь впустую, забавляясь с литературными дураками в тавернах, как Джонсон, когда он должен был сотрясать Англию громом”. о его духе.’ На самом деле, он потратил слишком много времени на литературных дураков между 1905 годом и началом войны — годами, когда он был на пике своего могущества. В течение почти десяти лет из - под его пера исходило очень мало громких слов.

Но было бы ошибкой приписывать это исключительно внешним причинам — успеху, финансовой обеспеченности и духу времени. Также имеет значение тот факт, что в великой трилогии его зрелости “Человек и супермен”, “Другой остров” Джона Булла и “Майор” Барбара—Шоу исследовал почти все аспекты проблемы , которая интересовала его больше всего, — отношения “высшей эволюции”

* Смотрите “Шесть исследований Винсента Броума” в “Ссоре”, Крессет, 1958.

примерьте современное индустриальное общество. Две более поздние пьесы более сложны, чем “Человек” и “Супермен”; на самом деле “Майор Барбара” - самое сложное произведение, которое он когда-либо писал.

“Другой остров” Джона Булла (1904) - это, пожалуй , самая смешная пьеса Шоу. Англичанин Том Бродбент и ирландец Ларри Дойл - партнер в инженерном бизнесе. Дойл, как и Шоу, уехал из Ирландии молодым и добился успеха, работая в паре со своим английским партнером. Его возражения против Ирландии - это те, которые Шоу высказывает в предисловии к “Незрелости”:

‘О, мечты! мечты! мучительные, обжигающие сердце , никогда не приносящие удовлетворения мечты, мечты, мечты! [Свирепо] Никакой разврат, который когда-либо огрублял и озверел англичанина , не может так лишить его ценности и полезности, как эти мечты. Воображение ирландца никогда не оставляет его в покое, никогда не убеждает его, никогда не удовлетворяет его; но из-за этого он не может смотреть в лицо реальности, смириться с ней, справиться с ней или победить ее: он может только насмехаться над теми, кто это делает… Это все мечты, все воображение. Он не может быть религиозным. Вдохновенный служитель церкви, который учил его святости жизни и важности поведения, был отправлен восвояси с пустыми руками; в то время как бедный деревенский священник, который сотворил с ним чудо или подарил ему чувство выдуманная история о святом, для которого на гроши бедняков строят соборы. Он не может заниматься разумной политикой: он мечтает о том, что сказал Шан Ван Вохт в девяносто восьмом. Если вы хотите заинтересовать его Ирландией, вам нужно назвать этот несчастный остров Кэтлин Ни Хулихан и притвориться, что она маленькая старушка. Это избавит вас от лишних размышлений. Это избавит вас от работы. Это спасает от всего, кроме воображения, воображения, воображения: а воображение - это такая пытка, что ты не можешь выносить его без виски. (С яростным дрожащим презрением к себе) Наконец-то ты понимаешь, что вообще не можешь выносить ничего реального.: ты скорее умрешь с голоду, чем приготовишь еду; ты скорее будешь ходить оборванным и грязным, чем решишь позаботиться о своей одежде и помыться; ты ворчишь и ссоришься дома, потому что твоя жена не ангел, и она презирает тебя, потому что ты не герой; и ты ненавидишь всех вокруг себя, потому что они всего лишь бедные, неряшливые , бесполезные дьяволы, такие же, как ты. (Понижает голос, как человек, делящийся постыдным секретом.) И все это время раздается ужасный, бессмысленный,

озорной смех.Когда ты молод, ты выпиваешь с другими молодыми людьми и обмениваешься мерзкими историями.

G

180 Ул.НЭРД ШОУ! ПЕРЕОЦЕНКА

с ними; и поскольку вы слишком бесполезны, чтобы быть в состоянии помочь им или подбодрить их, вы подтруниваете и издеваетесь над ними за то, что они не делают того, на что вы не решаетесь сами. И ты все время смеешься! смейся! смейся! вечные насмешки, вечная зависть, вечная глупость, вечное обрастание грязью и унижение, пока, когда вы, наконец, не приедете в страну, где мужчины серьезно относятся к вопросу и дают на него серьезный ответ, вы не станете высмеивать их за отсутствие чувства юмора и не будете кичиться собственной никчемностью, как будто это не так. сделал тебя лучше, чем они.'

Первая часть речи довольно явно направлена против Йейтса и кельтского движения (Йейтс написал пьесу под названием "Кэтлин Ни" Хоулихан), и это становится еще более очевидным из некоторых других его комментариев: "Если бы я отправился в холмы неподалеку, чтобы оглянуться на Дублин, и, если подумать о себе, я тоже мог бы стать поэтом, как Йейтс, Синдж и все остальные. Но я гордился тем, что мыслю ясно, и поэтому не смог остаться. Когда бы я ни брался за проблему или жизненное положение, о которых мои ирландские современники пели грустные песни, я всегда доводил их до логического завершения, и тогда они неизбежно превращались в комедию. Вот почему я не стал ирландским поэтом… Я не мог оставаться там, мечтая о своей жизни на ирландских холмах.

Все это, по-видимому, указывает на то, что Дойл отчасти автобио графический, и предназначен для того, чтобы стать героем пьесы. Еще до окончания пьесы становится ясно, что это не так; Питер Киган, лишенный сана священник и мистический "Аутсайдер", - ее настоящий герой. Это Теория Кигана о том, что этот мир - ад, и что мы все были посланы сюда в наказание. Для Тома Бродбента это всего лишь еще один пример ирландского ума, в то время как для Ларри Дойла это раздражающий пример романтической недалекости, которую он ненавидит.

бродбент.. . оставляя политику в стороне, я нахожу мир вполне

подходящим для меня: на самом деле, это довольно веселое место. киган, глядя на него с тихим удивлением.] Вы удовлетворены? бродбент. Как разумный человек, да. Я не вижу зла в мире— за исключением, конечно, естественных зол, которые не могут быть устранены самоуправлением и английскими институтами. Я так думаю не потому, что я англичанин, а исходя из здравого смысла. киган: Значит, вы чувствуете себя в этом мире как дома? бродбент. Конечно. Не так ли?

МИРОВАЯ ЗНАМЕНИТОСТЬ.

Киган [в глубине своей натуры] - нет.

Зная доктрину Шоу о том, как важно смотреть в лицо реальности и побеждать ее, мы можем предположить, что Киган задуман как один из его портретов художника, отвергающего мир, как Юджин Марчбэнкс или Луи Дюбеда в “Дилемме доктора”. Но когда в финальной сцене пьесы Бродбент говорит ему, что ” мир принадлежит тем, кто эффективен”, Киган демонстрирует, что он может согласиться с ним и на этом основании, что является одним из самых замечательных примеров “дефляционного реализма” Шоу. киган (с изысканной иронией). Я принимаю ваш упрек, джентльмены. Но поверьте, я отдаю должное эффективности вашей работы и вашего синдиката. Как мне сказали, вы оба - отличные инженеры-строители, и я не сомневаюсь, что “гольф финкс” станет триумфом вашего искусства. Мистер Бродбент пройдет в парламент с наибольшей эффективностью, чего не смог бы добиться Святой Патрик, будь он жив сейчас. Вы даже сможете построить отель эффективно, если сможете найти достаточно квалифицированных каменщиков, плотников и сантехников, в чем я сильно сомневаюсь. [Отбрасывая иронию и начиная становиться в позу священника , обличающего грех, когда отель становится неплатежеспособным. [Бродбент вынимает сигару изо рта, слегка опешив.] Ваши английские деловые привычки обеспечат тщательную эффективность ликвидации. Вы эффективно реорганизоваете схему; вы эффективно ликвидируете ее второе банкротство [. Бродбент и Ларри быстро переглядываются ; ибо это, если только священник не является опытным финансистом, должно вдохновлять]; вы эффективно избавитесь от его первоначальных акционеров после того, как эффективно разорили их; и, наконец,

вы получите очень эффективную прибыль, купив отель за несколько шиллингов в фунтах стерлингов. [Все более и более сурово] Помимо этих эффективных операций, вы сможете самым эффективным образом аннулировать свои ипотечные кредиты [он невольно поднимает указательный палец в знак упрека]; вы очень эффективно отправите Хаффигана в Америку ; вы найдете применение сквернословию и задиристому характеру Барни Дорана, наняв его для того, чтобы он поработил вашу семью. когда, наконец, эта бедная, заброшенная сельская местность превратится в оживленный монетный двор, на котором мы все будем вкалывать, чтобы зарабатывать деньги для вас, наш политехнический институт научит нас, как это делать эффективно, и наша библиотека будет стимулировать те немногие фантазии, которые ваши винокурни пощадят, а наши отремонтированная круглая башня с шестипенсовиками за вход и мутоскопами “пенни в прорези”, чтобы было интереснее, - тогда, без сомнения, вы, англичане и американцы, разделите это-1 К.З. И. И., ДОКТОР ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

владельцы будут очень эффективно тратить все деньги, которые мы для них зарабатываем, на стрельбу и охоту, на операции при раке и аппендиците, на обжорство и азартные игры; а вы будете вкладывать то, что они сэкономят, в новые проекты освоения земель. На протяжении четырех ужасных столетий мир лелеял эту глупую мечту об эффективности, и конец еще не наступил. Но конец наступит.

На что Бродбент, ничуть не смутившись, отвечает: “Это слишком верно”, Мистер Киган, слишком верно. И очень красноречиво сформулировано. Это напоминает мне беднягу Рескина: великий человек, знаете ли. Я вам сочувствую. Поверьте, я на вашей стороне.’

Речь Кигана - великолепный пример любимого драматического трюка Шоу: он раздает одному из своих главных героев все выигрышные карты. В этом, конечно, и заключается привлекательность всех приключенческих романов и героических драм; но в то время как в героической драме мы отождествляем себя с героем, который физически неуязвим, Шоу поднимает все это на более высокий уровень, так что мы отождествляем себя с человеком, который интеллектуально неуязвим. Но еще раз стоит отметить, что формула пьесы Шоу - это, по сути, старая героическая формула “Трех мушкетеров”, трансформированная интеллектом. Она не так уж далека от формулы рассказов о Шерлоке Холмсе

.

Можно заметить, что “Другой остров” Джона Булля - на удивление сложная пьеса. С одной стороны, она о том, как сам Шоу возвращается в Ирландию, в “этот ад малости’. В сценах, происходящих между Ларри и его семьей и Норой Рейли, девушкой, которая ждала его в Росс-Каллене, безошибочно прослеживается мысль о том, что любой, кто чего-то стоит, оставит подобные вещи позади и поищет серьезную работу в реальном мире. Это категорическое неприятие Йейтса и ирландского сентиментального национализма. (Комментарий Йейтса к пьесе был таков: “По сути, она уродлива и бесформенна, но, безусловно , всех забавляет”.) И затем, перед поэтами ирландского “Кельтские сумерки” могут обвинить его в материализме, но он указывает на то, что может существовать фигура, превосходящая поэта-романтика и бизнесмена. Киган заканчивает пьесу своим жизненным кредо, в котором описывает свое представление о небесах: “Это страна, где государство - это Церковь, а Церковь - народ: три в одном и один в трех. Это содружество, в котором работа - это игра, а игра - это жизнь: три в одном и один в трех. Это храм, в котором священник является поклоняющимся, а поклоняющийся - объектом поклонения: три в одном

и каждый третий. Это божество, в котором вся жизнь человеческая, а все человечество божественно: три в одном и один в трех. Короче говоря, это мечта сумасшедшего. Это очень близко к описанию Видение Шоу будущего человечества.

Таким образом, диалектическое движение на “Другом острове” Джона Булля является сложным. Прежде всего, это яростное неприятие родного прошлого — и сила эмоций показывает , сколько уныния и фрустраций испытал Шоу в Дублине; затем, в равной степени, это неприятие поэзии, которая романтизирует этот вид застоя как простоту и очарование, и решительный антисентиментализм. (Когда Ларри поет сентиментальную песню о том, что “Скажи Англии, что я никогда ее не забуду”, и Нора спрашивает его, искренне ли он это говорит, он отвечает: “О, это ничего не значит : это написал немецкий еврей, как и

большинство английских патриотически настроенных сентименталов". мент."), но деловая эффективность англичанина вызывает не меньшую сатиру; фактически, он указывает на то, что реалистичный Англичанин так же подвержен обману своих чувств, как и романтик Ирландец: в конце сцены, где Бродбент делает предложение Нора, и она говорит ему, что он пьян, на этом сценические инструкции заканчиваются:

1 И он не подозревает ни об этом, ни о ее незнании, что, когда англичанин сентиментален, он ведет себя во многом так же, как ирландец , когда он пьян'

С другой стороны, реалистичный ирландец Ларри Дойл не верит в собственную эффективность, а также слишком самокритичен для своего же блага. После слов Бродбента о его восхищении Раскином Киган говорит: "Ну же, мистер Дойл! это Английский настроения гораздо эффективнее, чем в Ирландии Сенти Мент, в конце концов ? Мистер Бродбент тратит свою жизнь впустую, восхищаясь идеями великих людей… . Мы тратим свою жизнь впустую, насмехаясь над ним и ничего не делая. Кто из нас имеет право упрекать другого?' В "Тайм" и "Западном человеке" Уиндэм Льюис отметил, что Стивен Дедалус Джойса обладает всеми чертами Ларри Дойла. Комментарий содержательный. Этот вид узкого и привередливого интеллектуализма имеет тенденцию к саморазрушению, он растрачивает себя на анализ и критику. Ему не хватает более широкого видения того, что должно быть сделано.

Киган - "поэт со своим видением того, какой могла бы быть жизнь", но даже он проводит свои дни в мечтах в Круглой башне и цепляется за прошлое. И когда в конце пьесы,

БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

Киган спускается с холма, а Ларри и Бродбент отправляются выбирать место для отеля, и, как ни странно, все это остается нерешенным. Когда Йейтс сказал, что драматургия Шоу - это "логическая прямолинейность, а не извилистая дорога жизни", он вряд ли мог бы сказать что-то менее точное. Когда Шоу в своей лучшей форме , эффект создается музыкой, смысл которой невозможно передать словами.

Как будто осознавая эту двусмысленность, Шоу предпринимает

еще одну попытку объективизировать проблему в “майоре Барбаре” — свою самую сложную попытку на сегодняшний день. И, как это ни абсурдно, в итоге он поднимает вдвое больше проблем.

Даже Йейтс не смог бы утверждать, что майор Барбара была в форме меньше; форма отличается джеймсовской простотой. Майор Барбара Андер шафт из Армии Спасения - дочь миллионера , производителя вооружений, которого она не видела с детства капюшон. Когда Андершафт приезжает навестить своих детей, они с Барбарой обмениваются приглашениями: он отправляется в ее приют Армии спасения; она собирается посетить его пушечный завод. Барбара предупреждает его:

Барбара. Заботиться. Это может закончиться тем, что вы откажетесь от пушек ради Армии спасения.

нижний вал. Вы уверены, что это не закончится тем, что вы откажетесь от Армия спасения ради пушек?

Это кажется маловероятным обстоятельством, но именно это и происходит. Почему это происходит - тема пьесы.

Но настоящий конфликт майора Барбары не между Барбарой и ее отцом, а между Андершафтом и женихом Барбары, Адольфусом Кьюсинсом. Кьюзинс — поэт и знаток греческого языка, в какой-то степени основанный на Гилберте Мюррее - переводчике пьес Еврипида, поставленных при дворе.

“Кьюзинс - студент в очках, худощавый, с тонкими волосами и приятным голосом…. У него интеллектуальное и тонкое чувство юмора, которое осложняется ужасным характером. Всю жизнь доброжелательный характер и благородная совесть боролись с порывами бесчеловечной насмешливости и яростной нетерпеливости это привело к хроническому напряжению, которое заметно подорвало его здоровье. Это в высшей степени непримиримый, решительный, настойчивый, нетерпимый человек, который просто силой характера выдает себя — и действительно является таковым на самом деле — за внимательного, мягкого, умеющего объяснять, даже мягкого и склонного извиняться, способного , возможно, на убийство, но не на жестокость или грубость.’

Эндрю Андершафт обладает такой же скрытой силой:

‘Внешне Эндрю - полный, добродушный пожилой мужчина, с

доброжелательные, терпеливые манеры и привлекательная простота характера. Но у него внимательное, взвешенное, ожидающее, слушающее лицо и огромные запасы силы, как физической, так и душевной, скрывающиеся в его широкой груди и длинной голове. Отчасти его мягкость - это мягкость сильного человека, который на собственном опыте убедился, что его природная хватка причиняет боль обычным людям, если он не обращается с ними очень осторожно, а отчасти - зрелость, свойственная возрасту и успеху.'

И, обратив внимание на эти два описания, нет необходимости углубляться в подробности по той причине, что "Майор Барбара" - одна из величайших пьес Шоу. Всякий раз, когда он создает двух персонажей, он явно восхищается их взаимодействием, и этого достаточно, чтобы гарантировать, что пьеса станет крупным произведением. Если в пьесе нет места для двух главных персонажей , то для создания столкновения эго подойдет персонаж поменьше, как в "Человеке и супермене" или "Цезаре и Клеопатре". (Неуважительный подчиненный, как Руфио в последнем фильме, - один из любимых персонажей Шоу.) Но с Ларри Дойлом и Питером Киганом — или даже с Серджиусом и Блюнчли — Шоу может гарантировать высокий уровень драматического конфликта. И наоборот, в пьесах без таких персонажей Никогда нельзя сказать наверняка. Обращение капитана Брассбаунда, Мисалли Замужество — список длинный - никогда по-настоящему не меняется.

У майора Барбары один из самых сильных персонажей в сериале Шоу. Мать Барбары, леди Британарт (по-видимому , со слов свекрови Мюррея) - дракон:

леди Британарт (англ.) русск., довольно агрессивно настроенная к нему] Стивен; могу я спросить, как скоро ты собираешься осознать, что ты взрослый мужчина, а я всего лишь женщина?

Стивен, [влюбленный] Всего лишь….

леди Британарт. Пожалуйста, не повторяй моих слов: это очень неприятная привычка. Вы должны научиться серьезно смотреть в лицо фактам жизни, Стивен. Я действительно больше не могу нести все бремя наших семейных дел. Ты должен дать мне совет:

ты должен взять на себя ответственность.

Стивен Андершафт, ее сын, - серьезный педант, который придерживается высоких моральных принципов и не одобряет бизнес своего отца. Барбара унаследовала силу характера своей матери, но при этом намного умнее. Легкое облегчение приносит Чарльз Ломакс, жених сестры Барбары Сары, расплывчатый, безмозглый человек из высшего общества.- классный молодой человек. (Я всегда подозревал, что именно он вдохновил Вудхауза на создание “Берти Вустера”.)

БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

В оружейном бизнесе “Андершафт” существует традиция, которая не должна передаваться от отца к сыну, но каждый “Андершафт” должен усыновить бастарда, который станет его преемником. В конце пьесы Кьюсинс признается, что он, строго говоря, незаконнорожденный, поскольку его отец женился на сестре своей покойной жены в Австралии, а в Англии этот брак незаконен, и соглашается стать следующим Эндрю Андершафт.

Для тех, кто не знаком с пьесой, это звучит так, как будто Шоу поставил перед собой почти неразрешимую проблему, выражаясь драматическим языком, — как заставить Барбару променять Армию спасения на пушки, как провести Кьюсинса через “пропасть морального ужаса” , которая лежит между ним и бизнесом по производству боеприпасов. Это кажется невероятной ловкостью рук. На самом деле Шоу демонстрирует, что это не только возможно, но и неизбежно. И, в некотором смысле, он продолжает с того места, на котором остановился в “Другом острове” Джона Булля. В этой пьесе Киган спрашивает Ларри, какое право они имеют тратить свою жизнь на то, чтобы насмехаться над Бродбента “практический реализм и ничегонеделание”, и Бродбент вставляет: “Но вы же знаете, что-то надо делать”. Точно. Но что? Барбара наткнулась на Армию спасения, и это удовлетворяет ее потребность “делать’. Кьюзинс, который влюбился в нее на уличной встрече, приняв ее за “женщину из народа”, по натуре такой же идеалист, как и Барбара, но слишком самокритичен и обладает слишком развитым чувством юмора, чтобы быть убежденным сторонником этой идеи. Сторонник Спасения. Он признает, что вступил в Армию спасения, чтобы поклоняться Барбаре, но на самом деле он предан Дионису. Барбара разочаровывается в Армии спасения,

когда понимает, что ее финансируют такие люди, как ее отец и король виски Боджер. Кузинсу нет нужды разочаровываться, поскольку он никогда по-настоящему не был вовлечен в это дело. Остается открытым вопрос: как два религиозных идеалиста могут найти способ выразить свой идеализм в обществе, в котором реальная власть находится в руках Боджер и Андершафт? Для Шоу ответ очевиден: перестаньте проповедовать, зажавшись в угол, и вступите в борьбу за власть с Боджер и Нижняя часть ствола. Суть пьесы заключается в ее финальной сцене, в долгом споре между Кьюсинсом и Андершафтом — после того, как Кьюсинс принял наследование — о моральном вопросе: стоит ли быть производителем пушек. Главный тезис Андершафта заключается в том, что бедность - величайшее преступление: андершафт. Я спасаю души [моих работников] так же, как спас ваши.

МИРОВАЯ ЗНАМЕНИТОСТЬ 187

Барбара (возмущенно) Ты спасла мою душу! Что ты имеешь в виду? на голенище. Я кормил тебя, одевал и предоставлял кров. Я заботился о том, чтобы у тебя было достаточно денег на жизнь. в некотором смысле — более чем достаточно, чтобы ты мог быть расточительным, беспечным, щедрым. Это спасло твою душу от семи смертных грехов.

Барбара (в замешательстве) От семи смертных грехов! недоумевающий. Да, от семи смертных грехов. [Загибая пальцы] Еда, одежда, работа, арендная плата, налоги, респектабельность и дети. Ничто не может снять эти семь жерновов с шеи человека, кроме денег; и дух не может воспарить, пока жернова не будут подняты. Я включил Барбара стала майором Барбарой, и я спас ее от такого преступления , как бедность.

кузины. Вы называете бедность преступлением?

недооценка. Худшее из преступлений. Все остальные преступления - добродетели по сравнению с этим….

Тем не менее, даже выраженный в этих терминах, аргумент звучит дико парадоксально. Сам Шоу всегда был категорически против войны, независимо от того, насколько сильно он одобрял революцию. И обратите внимание, что Шоу написал сценарий для новой постановки пьесы в 1929 году, из чего совершенно ясно

следует, что он не был поклонником Андершафта и Лазаруса:

“Когда началась война, дела Андершафта и Лазаруса пошли не так хорошо, как от них ожидали… и после ужасной резни наших молодых людей из-за нехватки боеприпасов правительству пришлось заняться организацией бизнеса… Но как только война закончилась. Undershaft и Лазарь вернулся со всеми своими газетами кричали, что они спасли страну, и что Национальный заводы были тонет в коррупции и некомпетентности. Затем они погрузилась в оргию overcapitalisation последующим repudia ции … так что каждая грубая ошибка и мошенничество с их стороны производили на публику все большее впечатление.

Но то, что Шоу имеет в виду, постепенно становится яснее в заключительном аргументе.

андершафт… .Что мы делаем, когда тратим годы труда, размышлений и тысячи долларов наличными на новую пушку или воздушный линкор, которые в итоге оказываются совсем не такими, как надо? Откажитесь от них. Откажитесь от этого, не тратя на это ни часа, ни фунта стерлингов. Итак, вы создали для себя нечто, что вы называете моралью, религией или чем-то еще. Это не соответствует

факты. Что ж, выбросьте это. Выбросьте и купите то, что вам подходит. Вот что не так с миром в настоящее время. Оно отказывается от своих устаревших паровых машин и динамо-машинного оборудования, но не отказывается от своих старых предрассудков , старой морали, старых религий и старых политических конституций. Каков результат? В машиностроении это очень хорошо; но в морали и религии и политики, она работает в убыток, что приносит он ближе каждый год банкротстве.

Проблема создается Индустриальная и высоко центральный пурэ общества. Честертон и Беллок хотели провести деиндустриализацию и децентрализацию, вернуться к идеалу “акра и коровы” прошлого века. Средние века. Шоу осознал, что пути назад нет; он должен идти вперед. Индустриализация имеет много недостатков, но это неизбежный шаг на пути эволюции, потому что она направлена на повышение уровня жизни, на освобождение от “жернова” на шее человека. Но какой должна быть религия нового общества? Сама Барбара признает, что существует совершенно новая проблема здесь: “спасение” сытых мужчин и женщин сложнее, чем спасение бедняков из “Вест Хэма”. Как показано ниже Шафт замечает: “Это дешевая работа, которая превращает голодающих мужчин в В одной руке Библия, в другой - ломтик хлеба. Я буду под возьмем, к примеру, обращение “Вест Хэма” в магометанство на тех же условиях.’

Но что это за религия будущего, религия индустриального общества? На этот вопрос ни Барбара, ни сам Шоу не могут ответить. Первое, что необходимо сделать, - это отказаться от ортодоксальной государственной религии , которая называет себя христианством и которую Шоу называет “крестианством” , потому что ее центральный принцип заключается в том, что люди были искуплены смертью Иисуса на кресте. На нынешнем этапе эволюции людям нет смысла верить в то, что они спасены. Это пассивная позиция, и наступил момент, когда человек должен осознать, что он должен взять свою эволюцию, то есть свою религию, в свои собственные руки. В конце пьесы Барбара говорит: “Пусть Божья работа совершается сама по себе: работа, для выполнения которой он создал нас , потому что ее могут выполнить только живые мужчины и женщины”. Женщина с таким идеализмом и силой характера, как у Барбары, должна

стараться спасать души, как великий художник должен творить. Не имеет значения , есть ли “спрос” или нет; ее дело только в том, чтобы выразить божественную силу, которая, как она чувствует, течет в ней, засвидетельствовать свое ощущение смысла и цели человеческого существования. Относительно Кузинс, он может только чувствовать, что религия прошлого - это какая-то-МИРОВАЯ ЗНАМЕНИТОСТЬ.

как мертва религия, которая говорила людям , что они могут спастись, только если будут хорошими. Он видит, что задача человека не в том, чтобы быть хорошим, а в том, чтобы быть богом. Принятие власти, которую Андершафт отдает в свои руки, кажется естественным шагом к достижению этой цели, но он еще далек от того, чтобы увидеть ее.

Майор Барбара - самое радикальное и полное высказывание Шоу * о своей позиции, которая началась как бунт против пораженчества романтиков. Основная романтическая позиция заключается в том, что дух заключен в ловушку материи, что его положение в конечном счете трагично. Шоу , как и Ницше, мог бы сказать: “Я создал свою философию из своего стремления к здоровью”. Йейтс обвиняет Шоу в компромиссе с материализмом; Шоу обвиняет Йейтса в бегстве от реальности и незрелости и утверждает, что Йейтсу придется в конце концов согласиться с ним, потому что другого выхода нет. Романтик верит, что случайные моменты, когда он чувствует себя богоподобным и примиренным с существованием, - это иллюзия; музыка Бетховена, поэзия Шелли рассказывает нам не о реальном мире, “этой мрачной бескрайней долине слез”, а об идеальном мире, истинном пристанище человеческой души. Чувство покорения, вызванное музыкой Вагнер исчезает в тот момент, когда мы выходим на улицу. Шоу был достаточно романтичен, чтобы отказаться принять это. Должна быть возможность навязать эти романтические идеалы реальному миру, как в это верил Моррис. Он понимал, что это не совсем новая идея: андершафт. Вспомните слова Платона. кузинс [начинает] Платон! Ты смеешь цитировать мне Платона! недоумеваю. Платон говорит, мой друг, что общество не может быть спасено , пока либо профессора греческого языка не возьмутся за производство пороха, либо производители пороха не станут профессорами греческого языка. кузинс. О, искуситель, коварный искуситель!

Но на практике ни Платон, ни Сократ не приблизились к идеалу царя-философа; Сократ фактически покончил с собой, поскольку у него было достаточно времени, чтобы скрыться. Шоу - первый

философ со времен Платона, который подошел к этой идее с полной последовательностью энси. Но Шоу допустил один просчет. Он думал , что живет в конце эпохи романтизма. Это было не так; он жил в самом ее разгаре. Философия, пришедшая на смену романтизму, называлась экзистенциализмом, но это была лишь слегка замаскированная форма романтизма, облаченная в философскую терминологию. После Верлена и Рембо, Доусона и Йейтса появился Элиот,

190 БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

Джойс, Хайдеггер, Сартр, Манн, Гессе, Кафка. История культуры оставила Шоу на обочине; романтическому пессимизму еще предстояло пройти долгий путь, как точно предвидел Ницше. (Он предсказал еще два столетия “нигилизма”.)

Идея майора Барбары выглядит обманчиво простой: цель оправдывает средства. Фабричный комплекс Андершафта полон сытых мужчин, живущих в приличных домах, — результат индустрии “смерти и разрушения”. Андершафт говорит: “Я предпочел бы быть вором, чем нищим; я предпочел бы быть убийцей, чем рабом. Я не хочу быть ни тем, ни другим, но если вы навязываете мне альтернативу, то, клянусь Небом, я выберу более смелый и нравственный путь”. Он объясняет: “Я морализировал и голодал, пока однажды не поклялся, что Я хотел бы любой ценой стать сытым и свободным человеком, чтобы ничто , кроме пули, меня не остановило - ни разум, ни мораль, ни жизни других людей… Я был опасным человеком, пока не добился своего.: теперь я полезный, благодетельный, добрый человек.’ Что касается “нравственности” производства пушек, то Кьюсинс говорит об этом в своей финальной сцене с Барбарой:

Барбара. Ты знаешь, что у тебя не будет никакой власти, и что у него ее нет.

кузины. Я знаю. Это делается не только для меня. Я хочу создать силу для всего мира.

Барбара. Я тоже хочу создать силу для всего мира, но это должна быть духовная сила.

кузины. Я думаю, что любая сила духовна: эти пушки не выстрелят сами по себе. Я пытался обрести духовную силу, обучая Греческий. Но мертвый язык и мертвая цивилизация никогда по-настоящему не коснутся мира.

До этого момента аргументация была на удивление ясной и последовательной; но здесь она внезапно принимает довольно странный оборот:

…У народа должна быть власть, а у народа не может быть Греческий. Теперь силой, созданной здесь, могут обладать все люди.

Барбара. Власть сжигать дома женщин, убивать их сыновей и разрывать их мужей на куски.

кузины. Нельзя обладать силой, направленной на добро, не обладая также и силой , направленной на зло. Даже материнское молоко питает убийц так же, как и героев. Эта сила, которая только разрывает человеческие тела на куски , никогда не подвергалась такому ужасному злоупотреблению, как интеллектуальная власть,

сила воображения, поэтическая, религиозная сила, способная поработить человеческие души. Как учитель греческого языка, я дал интеллектуалу оружие против простого человека. Теперь я хочу дать ком оружие простого человека против человека интеллектуального. Я люблю простых людей. Я хочу вооружить их против юристов, врачей, священников, литераторов. … Я хочу власть , достаточно простую для использования обычными людьми, но в то же время достаточно сильную, чтобы заставить интеллектуальную олигархию использовать свой гений для общего блага… .

И именно в этот момент начинаешь подозревать, что ясность мысли уступает место необходимости убедить аудиторию до того, как опустится занавес. “У народа должна быть власть”. Но Шоу, как никто другой, знает, что большинство людей не хотят власти. На самом деле, он точно знал, сколько людей не хотят власти, поскольку он пишет в главе VI книги “Политика каждого” Что есть что:

“Много лет назад я начал изучать классификацию, спросив Х. М. Стэнли, журналиста, который исследовал Африку в поисках Ливингстона, какую долю своих людей он счел способной руководить, когда ему пришлось оставить их во главе своей экспедиции на некоторое время. Он немедленно и положительно ответил: ‘Пять процентов’. Я попытался выяснить, было ли это случайным предположением или точной цифрой. Он снова без колебаний ответил, что это была точная цифра.

Стэнли умер в 1904 году, за год до того, как Шоу написал “Главную книгу”. Барбара. Шоу знал о “доминирующих пяти процентах” задолго до того, как на них наткнулась современная

биология.

Шоу продолжает в том же отрывке, указывая, что если бы Стэнли понадобился Юлий Цезарь, он, конечно, не мог бы рассчитывать на одного человека из двадцати; что Цезари, Микеланджело и Шекспиры рождаются только раз в пятнадцать поколений. Шоу как эволюциониста и драматурга интересовали Цезари и Шекспиры, низы и Кузины, а не простые люди. И далее следует любопытный логический переход от обладателей силы воображения, поэзии и религии к “юристам, врачам, священникам…” Ни в одном другом месте своей работы Шоу не говорит о злоупотреблении силой интеллекта, воображения и религии. В “Кандиде”, когда Морелл спрашивает Юджина , не заставляет ли его трепетать ответственность быть поэтом, Марш-192 БЕРНАРД ШОУ! ПЕРЕОЦЕНКА

Бэнкс отвечает: “Это не вызывает у меня трепета. Меня заставляет трепетать отсутствие этого у других’.

Как только мы начинаем интересоваться Кьюсином, естественно , что и Барбара вызывает у нас интерес. Когда было объявлено, что Шоу намерен написать об Армии спасения , в религиозных кругах, по-видимому, возникла некоторая тревога по поводу этой идеи; лорд Чемберлен даже сомневался в том, стоит ли лицензировать пьесу, пока Грэнвилл Баркер заверил его, что фраза “Боже мой, почему ты оставил меня” встречается как в Псалмах, так и в Евангелиях. Сомнения были оправданы; отношение Шоу к Армии спасения не могло не быть негативным, поскольку идея Бута о спасении была основополагающей. ментально это возрождение того же типа, что и у Муди и Сэнки. Пьеса представляет собой намеренный контраст между этим старомодным возрожденческим подходом, направленным в прошлое, и его собственным эволюционизмом, согласно которому человек должен каким-то образом научиться распознавать бога в самом себе. Шоу не мог больше испытывать эмоциональной привязанности к Спасению лучше, чем могут Кьюсинс или Андершафт. В таком случае, что Барбара делает в Армии спасения? Пьеса названа в ее честь; она - ее “героиня”; однако она не производит того впечатления, на которое, очевидно , рассчитана. Ее разочарование в Армии спасения во втором акте может быть очень трогательным в исполнении, но подлинное мнение Шоу об этом выразил Андершафт: “Ну же, ну же, дочь моя! Не делай слишком много из своей маленькой трагедии’. И когда Барбара признается, что ее душа все еще неспокойна. Андершафт говорит ей: “Ты кое-чему научилась. Поначалу всегда

кажется, что ты что-то потеряла". Именно Андершафт и Кьюсинс по-настоящему доминируют в пьесе. Барбара - восторженная идеалистка , которой не хватает интеллекта и воображения, которые являются неотъемлемыми качествами героя или героини Шоу. Шоу может восхищаться святым энтузиастом, но это довольно абстрактное восхищение, поскольку Пьеса Шоу - это, по сути, драма интеллекта. Религиозный энтузиазм Барбары может оказаться более желательным качеством , чем аристократическая агрессивность ее матери или педантичность Стивена она консервативна, но этого недостаточно, чтобы причислить ее к тем людям, которыми Шоу действительно восхищается. (Даже Джордж Фокс в Добрый король Чарльз скорее умен и отзывчив, чем полон энтузиазма.) Она даже не является религиозным центром притяжения пьесы; Андершафт становится ближе к религиозности в том смысле, которым восхищался Шоу; когда Барбара знакомит его с Питером Ширли как с

Андершафт, сторонник светской жизни, говорит: "Ни в малейшей степени в мире: напротив, убежденный мистик". И снова, когда леди Британмарт упрекает Барбару: "В самом деле, Барбара, ты рассуждаешь так, как будто религия - это приятная тема. Имей хоть какое-то чувство приличия", под заголовком Шафт пишет: "Я не нахожу эту тему неприятной, моя дорогая. Это единственная тема, которая по-настоящему волнует способных людей'. Все это создает впечатление, что майор Барбара на самом деле не играет существенной роли в пьесе, в которой она должна быть центральным персонажем. Леди Сайсели Уэйнфлит, как и святая Жанна в более поздней пьесе, — еще одна попытка Шоу создать женщину, которая, по его мнению , должна была стать героиней.

Это признание делает главный аргумент пьесы еще более трудным для понимания. Благодаря нижнему валу это может звучать недвусмысленно достаточно часто; например, когда Стивен спрашивает его, действительно ли такое баловство благотворно сказывается на характере работников: андершафт: Ну, видишь ли, мой дорогой мальчик, когда ты организуешь цивилизацию, ты должен решить, являются ли неприятности и беспокойство благом или нет. Если ты решишь, что это так, то, Я так понимаю, вы просто не организовываете цивилизацию, и вот вам проблемы и беспокойство, которых достаточно, чтобы превратить всех нас в ангелов! Но если вы решите поступить по-

другому, то можете с таким же успехом пройти через это.

Цивилизация стоит на первом месте; но если он действительно так заботится о цивилизации, то зачем он занимается производством пушек? Это снова аргумент профессии миссис Уоррен: избежать бедности - первейший долг каждого, кто принадлежит к доминирующим пяти процентам. Но вопрос Виви Уоррен еще более уместен здесь: “Но почему… этот бизнес? Экономия денег и хороший менеджмент приведут к успеху в любом бизнесе’. Возникает подозрение, что это не совсем путаница, а кажущаяся ясность создает впечатление, что вопросы полностью решены, тогда как на самом деле они не решены наполовину. Эдмунд Уилсон указал на один из наиболее характерных приемов Шоу:

- Это зависит от техники, которой он овладел, - действовать в трех различных плоскостях и переключаться с одной на другую. Его уверенный вид, тон моралиста, отточенные предложения, правильные акценты - все это создает впечатление прямолинейности. мыс. Но на самом деле разум Шоу постоянно колеблется между различными эмоциями, которые порождают различные точки зрения.

194 БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

“Механика, по-видимому, заключается в следующем: в основе Шоу лежит сфера практических соображений, основанная на здравом смысле; над этим - план социализма… а над этим - поэт-философ это эфир, из которого он получает более широкий взгляд на жизнь, sub specie aeternitatis, и где поэт позволяет себе много сомнений , которых не может допустить ни социалист, ни буржуазный гражданин. Шоу никогда по-настоящему надолго не останавливался ни на одной из этих трех плоскостей мышления. Социалист, например, осуждает войну; но когда Англия действительно вступает в войну, респектабельный домовладелец поддерживает ее. Моралист отвергает брак, но обычный женатый человек всегда советует молодым людям пожениться. Социалист берет в руки меч, чтобы сражаться за более здоровое общество, основанное на перераспределении доходов; а дальновидный философ-поэт начинает подрывать веру социалиста сомнениями в способности к интеллекту и добродетели обычных людей в отличие от поэтов-философов. Поэт воспаряет над землей в экстазе творческого видения; но социалист напоминает ему , что долг искусства - преподавать полезный социальный урок, а домохозяин гасит пыл обоих, предупреждая, что молодым людям в зале не следует говорить ничего такого , что могло бы навредить обществу. это навлечет на них неприятности. В результате чтение Шоу становится похожим на смотрящий в полевой бинокль, в котором фокус всегда одинаково четкий, но дальность действия может изменяться без предупреждения.’*

Не является ли это ответом на любопытную двусмысленность майора Барбары , заключающуюся в том, что поэт—философ и социалист находятся в конфликте? что поэт с ницшеанским энтузиазмом стремится к жизнестойкости и власти, даже если это связано с войной, в то время как социалист стремится к цивилизации — и, следовательно, к миру — любой ценой?

Это объяснение, безусловно, ближе к объяснению пьесы, но оно все равно неадекватно. Уилсон видит в “Майоре Барбаре” противостояние святого и практичного человека, как в случае с Киганом и Бродбентом в “Другом острове” Джона Булля; но в таком случае, почему Шоу превратил Андершафта в мистика?

Необходимо отойти в сторону и рассматривать пьесу как часть Вся карьера Шоу. Он отказался принять йейтсовскую антитезу

между поэтом и практичным человеком, утверждая, что поэт, который

* “Тройка мыслителей”, “Бернард Шоу в восемьдесят лет”.

если бы у него были смелость и дальновидность, он со временем приобрел бы качества практичного человека, не утратив при этом ни одного из своих собственных. Йейтс заставляет одного из своих персонажей спросить:

“Какая часть мира может принадлежать художнику?” Который пробудился от обычного сна Но распущенность и отчаяние?”

Шоу ответил бы так: “В таком случае, он еще недостаточно пробудился , он только наполовину проснулся”. Дайте ему полностью проснуться, и он увидит себя частью великой цели, которая направлена на то, чтобы изменить общую мечту до тех пор, пока она не станет мечтой поэтов.

Это побуждает его к попытке выйти за рамки Кигана и Ларри Дойл на новом этапе диалектического движения. Широта взглядов - это антитеза Дойла; Киган - это попытка синтеза , охватывающего и то, и другое (отсюда, вероятно, длинная речь об эффективности). Но Киган на самом деле не идет ни в какое сравнение с Доном Хуаном, еще одним поэтом-философом, который предлагает провести свои века в созерцании. Поэт-философ перевоплощается в Кузинса, который хочет обрести духовную силу, переводя Еврипида, и ему приходится признать, что всякая власть - это духовная сила, что задача поэта - помогать поступательному движению цивилизации, а не ностальгически оглядываться на прошлое. В конце пьесы, Кузинс обещает новый синтез: поэт, который, по-видимому , перешел на сторону делового человека, но только для того, чтобы обрести способность действовать, влиять на цивилизацию. Но тогда как же быть с более ранним признанием Шоу о том, что Вотан не может прибегнуть к силам закона, не потеряв половины своей целостности? Не лучше ли было бы Кьюзинсу попытаться обрести духовную силу , переводя Еврипида или, возможно, сочиняя собственные пьесы, как это на самом деле сделал Шоу, а не становиться винтиком в колесе большого бизнеса? Шоу четко сформулировал свою цель на всеобщее обозрение. Что есть что в

политике: “Только художественные выдумки приносили мне хоть какое-то удовлетворение; и моей избранной работой стало воплощать эти выдумки в жизнь (курсив мой), а тем временем жить как богема, как бунтарь, как враг. …Заповедь “Любите друг друга” была невозможна , когда человеческое общество было разделено на два отвратительно нелюбимых класса”. Шаг Кьюзинса, ставшего партнером Андершафта и Лазарь, несомненно, приблизит тысячелетие еще на шаг в том смысле, что это будет способствовать устранению разрыва между

два отвратительно нелюбимых класса; но его настоящее дело, как и Шоу, заключается в том, чтобы каким-то образом воплощать в жизнь художественные вымыслы.

Пытаясь вывести свои идеи на новый уровень, Шоу вступает в противоречие с самим собой. Дон Хуан говорит о “помощи жизни в ее стремлении к совершенству”. Как это можно осуществить на практике? Признав, что поэт-философ должен стать политической силой. “Майор Барбара” - это попытка драматизировать эту идею, но это не тот синтез, к которому стремится Шоу. На самом деле, это своего рода тупик. Куда он пойдет дальше? Он может только оглядываться назад на обещание Дона Хуана о “мысленном взоре”, на идею эволюционного скачка. На данный момент нет пути вперед….

ТУПИК, 8

“Майор Барбара” имела значительный успех в Придворном театре в ноябре 1905 года, и на его первом представлении присутствовали зрители, в том числе премьер-министр, ставший поклонником Шоу. Она стала самой обсуждаемой пьесой сезона и шла в течение шести недель — это предел , разрешенный для любой постановки Баркера и Ведренне. (Ведренне, хороший бизнесмен, был за то, чтобы спектакли Шоу шли до тех пор, пока они не перестанут приносить деньги, но Баркер говорил об “этом удаве в долгосрочной перспективе” и настаивал на шестинедельном сроке.) Его работа была прервана всеобщими выборами, на которых, как уже упоминалось, в парламент прошли двадцать девять кандидатов от лейбористской партии. Успех был полным.

Теперь он внезапно стал литературной знаменитостью, и другие знаменитости захотели с ним познакомиться. Шоу был склонен настаивать на своем ; он отклонял большинство приглашений в гости к другим людям. Шарлотта, в свою очередь, приглашала их на ланч. В своей биографии Шарлотты Джанет Данбар прямо говорит об этом: “Шоу, по его собственному выражению, любил ”блистать”, а Шарлотта была довольна тем, что была хорошей

хозяйкой и позволяла ему потакать своему природному тщеславию — именно так она стала относиться к его сильной склонности к эксгибиционизму.’ Что следует иметь в виду, так это то, что эта особенность “изм” не была естественной чертой характера, унаследованной от родителей или имитируемой ими. Она культивировалась почти теоретически, несмотря на природную застенчивость; она происходила из тех же корней, что и майор Барбара”. вера в то, что поэт должен дисциплинировать себя, чтобы соответствовать социальной роли. Шоу довольно часто подвергался критике, когда бежал в Корнуолл или искал дом в сельской местности.

198 БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

В 1906 году они открыли для себя дом священника в Айот-Сент-Лоуренс, небольшой деревушке в Хартфордшире, недалеко от Уэлвина, и, хотя Шарлотта сначала арендовала его на короткий срок, он стал их домом на всю оставшуюся жизнь.

Во время одного из их визитов в Мевaджисси, что в Корнуолле, Шоу попросили написать еще одну пьесу для Суда. У него не было идей, но Чар лотта напомнила ему об инциденте в больнице Святой Марии, когда они посетили сэра Алмрота Райта, врача, который изобрел новый метод лечения туберкулеза. Ассистент спросил Райта, могут ли они добавить в свой список еще одного пациента, и Райт спросил: “Он того стоит?” Шоу тогда заметил , что это хорошая тема для пьесы, но потом забыл об этом. Теперь, по предложению Шарлотты, он взялся за работу над Дилеммой доктора. В списке его лечащего врача есть место только для одного пациента, и ему приходится выбирать между двумя мужчинами: блестящим, но подлым художником и посредственным, но порядочным местным врачом. Ситуация осложняется тем, что доктор влюбился в жену художника.

В чисто театральном смысле Дилемма доктора - кульминационный момент о карьере Шоу как драматурга. Начиная с “Дома вдовцов “, он показал себя мастером драматической формы, способным написать пьесу, которая, каким бы противоречивым ни было ее содержание, привлекала внимание зрителей точно по тем же причинам, что и пьесы Пинеро или Уайльда. “Человек и сверхчеловек” был радикальным изменением в том смысле, что придавал равный вес драме и идеям. “Другой остров” и “Майор Барбара” Джона Булля не являются “хорошо сделанными пьесами” в том смысле, в каком ими были все его предыдущие, поскольку у них нет четкой и театральной концовки; они обе заканчиваются разговорами. Но поскольку в обоих случаях беседа завершает диалектическое развитие пьесы, она создает приятное ощущение хорошо поставленной пьесы, поднятой на более высокий интеллектуальный уровень.

“Дилемма доктора” (1906) - это возвращение к хорошо поставленной пьесе прежних времен, в которой весь разговор происходит в первом акте; остальные четыре акта следуют прямолинейному драматическому развитию . А содержание

первого акта - одно из лучших в любом шоу игра; несколько врачей приходят к сэру Коленсо Риджону, чтобы поздравить его посвяти его в рыцари. Никто из них не говорит ничего особенно запоминающегося; все они говорят от чистого эгоистического избытка чувств, за исключением самого Риджена и Бленкина-

соп, неблагополучный врач общей практики, страдающий туберкулезом. Шоу прекрасно справляется со столкновением эго успешных врачей:

Уолпол… Сэр Патрик: как у вас дела? Недавно я отправил вам статью о маленькой штучке, которую я изобрел: новой пиле. Для лопаток. сэр Патрик (задумчиво): Да, я понял. Это хорошая пила: полезный, подручный инструмент.

уолпол. уверенно\ Я знал, что вы поймете, в чем дело.

сэр Патрик. Да, я помню эту пилу шестьдесят пять лет назад.

уолпол. Что?

сэр Патрик. Тогда она называлась “столярная мастерская”.

Сэр Ральф Блумфилд Бонингтон — Би Би Си — одно из лучших изобретений Шоу:

сэр Патрик… В узком семейном кругу, сэр, мой отец обычно заявлял о своей вере в то, что прививка от натуральной оспы полезна не только при натуральной оспе, но и при любой другой лихорадке.

б.б. (внезапно подхватывая новую идею с огромным интересом и волнением мент л] Что? Риджен: Вы это слышали? Сэр Патрик: Я поражен тем, что вы мне только что рассказали, больше, чем могу выразить словами. Ваш отец, сэр, предвидел мое собственное открытие. Слушать, Уолпол. Бленкинсоп: подождите минутку. Вам всем это будет очень интересно. Я попал на этот путь случайно. У меня в больнице одновременно были больные брюшным тифом и столбняком: приходской священник и городской миссионер. Подумайте, что это значило для них, бедняг! Может ли церковный служка сохранять достоинство, страдая тифом? Может ли миссионер быть красноречивым, страдая столбняком? Нет. НЕТ. Ну, я купил у Риджона антитоксин от брюшного тифа и тюбик противостолбнячной сыворотки Малдули. Но миссионер в одном из приступов стащил со стола

все мои вещи, и, возвращая их на место, я положил Трубка Риджена была там, где должна была быть трубка Малдули. В результате я ввел пациенту с брюшным тифом вакцину от столбняка, а пациенту со столбняком - от брюшного тифа. \Врачи выглядят очень обеспокоенными. Б.Б., не сдерживаясь, торжествующе улыбается.] Ну что ж, они оправились, они оправились. Если не считать танца Святого Витта “миссия”. Ари сегодня так же хорош, как и всегда; и бидл в десять раз лучше, чем был.

Одна вещь, которая сразу становится понятной даже из этого единственного выступления, - это то, насколько Шоу понравилось писать пьесу. Первый акт звучит как увертюра Россини. Пьеса в целом

обладает такой жизненной силой, что невольно не замечаешь его незначительности по сравнению с предшественниками. Но при ближайшем рассмотрении в “Дилемме доктора” больше всего поражает то, что впервые за более чем десятилетие Шоу написал пьесу , которая не была посвящена его главной теме - эволюции. Это, конечно , не о естественном христианстве; Риджен фактически осуждает Луи. Забили до смерти (то есть до Блумфилда Бонингтона), потому что он влюблен в свою жену. Дубеда, по-видимому, основывался на Эдвард Эвелинг, убежденный социалист, который, тем не менее , был совершенно беспринципен в отношении женщин и денег. Эвелинг совершил по крайней мере одно убийство; он убедил свою любовницу, Элеонору Маркс, что им следует совершить самоубийство, и наблюдал , как она принимает яд; затем поспешил покинуть дом, чтобы обеспечить себе алиби. (Он стал ее наследником). Один из недавних биографов Маркса назвал его ‘морально ненормальным’. Хотя Дюбеда умирает, восклицая: “Я верю в Микеланджело, Веласа кеза и Рембрандта” (пародируя историю Вагнера “Конец в Париж) его едва ли можно было назвать “высшим эволюционным типом’.

Для Шоу типично отсутствие интереса к романтике в том, что Риджен в конце концов не получает девушку; она просто говорит ему, что вышла замуж за другого, и ему остается размышлять о том, что он убил человека ни за что ни про что. Ее вера в честность и гениальность мужа не поколеблена; она только думает, что Риджен клевещет на его память, когда он говорит ей правду.

Все это делает “Дилемму доктора” более “неприятной”, чем любая из трех неприятных пьес. Она странно негативна. Это также первый случай, когда Шоу отказывается предложить зрителям какой-то счастливый финал. (Импресарио Чарльз Фроман так отозвался о “Майоре Барбаре”. ‘Шоу очень умен; в конце концов, он всегда позволяет парню заполучить девушку”.) Тот факт, что Риджен не женится на Дженнифер и даже не может убедить ее в том, что ее муж был негодяем, вызывает странное разочарование у зрителей, что, в свою очередь , подчеркивает, что Риджен тоже не герой. Счастливый финал мог бы устранить этот странный привкус горечи, но он не имел бы отношения к теме пьесы, “дилемме доктора”, моральной дилемме, которая призвана

придать пьесе вес и содержательность.

Именно после “Дилеммы доктора” Шоу довелось

выступить с речью перед театральными критиками. Он сказал Хескету Пирсону: “Моей первой новой пьесой, поставленной в суде, была “Другая пьеса Джона Булля”. Остров. Критики сочли, что это вообще не пьеса, и сказали, что актеры постарались на славу, сыграв невозможные роли. Затем последовали “Человек и Супермен”. Фильм был признан скучным и не вдохновляющим по сравнению со своим предшественником. За ним последовала “Майор Барбара”, и критики тут же пришли в восторг от “Человека и супермена”. Но “Майор” “Барбара” была должным образом названа шедевром, когда ее продолжатель вышел в свет “Дилемма доктора” была отвергнута как слабая шутка дурного вкуса. Поэтому я воспользовался первой же возможностью на публичном ужине, где присутствовали все ведущие театральные критики. “Я хочу сделать предложение прессе”, - сказал я. “Я не прошу вас прекратить оскорблять меня. Вам доставляет такое удовольствие говорить, что мои пьесы - не пьесы , а мои персонажи - не люди, что я ни за что на свете не стал бы лишать вас этого. Но ради Ведренне и Баркер, не говоря уже об актерах, могу я попросить тебя изменить порядок твоих проклятий и ласк? Вместо того чтобы говорить, что моя последняя пьеса - чепуха, а предыдущая - гениальна, почему бы не провозгласить последнюю пьесу шедевром по сравнению с отвратительной чушью, которую я имел наглость преподнести в прошлый раз’*

Результатом этого, по мнению Пирсона, было то, что критики сейчас отказалась принимать шо серьезно на любом уровне, а также рассмотрены пробуждения оружия и человек , Цезарь и Клеопатра и Дьявола Ученик, как если бы они были комические оперы. Теперь Шоу был успешен в том смысле, что у него была огромная аудитория и влиятельные друзья, но он никогда не пользовался успехом ни у критиков, ни у английских литераторов. Критиков не интересовал его эволюционизм; для них это были всего лишь “идеи”, которым не было места на сцене. Они настаивали на том, чтобы оценивать пьесы Шоу просто как пьесы и находить в них что-то фальшивое. В книге под названием

“Профессиональные хитрости “, опубликованной в 1917 году, Джей Си Сквайр излагает современный взгляд на Шоу в пародии на пьесу о Магомете. Шоу переходит к середине своей собственной пьесы, объясняя Магомету: “Правда в том, что я пришел сюда по той простой причине, что, хотя я часто встречался с

* Необыкновенными людьми, с. 245. Стоит отметить, что Пирсон цитирует Шоу по памяти. Когда Пирсон пытается реконструировать некоторые то, что сказал Шоу, обычно звучит в этом странном пирсоновском стиле: анти тезис о ‘проклятиях” и “ласках”, а также такие слова, как “вздор” или “отвратительная чушь” , больше напоминают сэра Томаса Бичема, чем Шоу.

если говорить от моего имени, то я никогда до сих пор не представлял себя как личность ни в одной из своих пьес. В конце концов, если вдуматься, моя привычка выражать свои чувства с помощью придуманных персонажей была совершенно фантастической. И, кроме того, некоторые из этих проклятых актеров напортачили со своими ролями, пытаясь воплотить их в других людях. … Я родился не для того, чтобы у глупых ряженых была возможность демонстрировать свой темперамент на публике".

Если учесть разнообразие персонажей Шоу, от Ликчиза до Блумфилда Бонингтона, от миссис Уоррен до Адольфус Кьюсинс, невозможно понять, что имели в виду критики , утверждая, что все его персонажи были замаскированными версиями его самого, или даже что все они выражают идеи Шоу. С другой стороны, любой, кто когда-либо имел дело с механизмом рекламы, знает его главный недостаток: это очень избирательное кривое зеркало; оно выбирает определенные грани личности и раздувает их до тех пор, пока они не станут доминировать над всем остальным.

Теперь должно быть совершенно ясно, что произошло с Шоу. Он знал, что ему есть что сказать больше, чем кому-либо из его современников, за исключением, возможно, Уэллса. Он считал, что это заслуживает того, чтобы сказать об этом достаточно громко, чтобы все услышали. В течение двадцати пяти лет он практиковал саморекламу, которая, по его мнению, соответствовала важности того, что он хотел сказать, и пытался сделать это приемлемым с помощью юмора и парадоксов; но успех был невелик по сравнению с затраченными усилиями. Затем, в одночасье, он добился того, чего хотел; внезапно он оказался в центре сцены, на самом видном месте. направьте на него свет. И прошло некоторое время, прежде чем он понял, что реклама не достигла своей цели. В одном важном отношении Йейтс был прав, а Шоу ошибался. Йейтс писал:

'…истина расцветает там, где сияет лампа ученого И только там…'

Шоу не согласился: если вы верите в истину, вы кричите об этом с крыш домов. Но что же случилось на фоне этого огромного, беспрецедентного успеха с "истиной", с прозрениями поэта-

философа? Где была та аудитория, которая была бы под выдержите то, что он говорил, и, возможно, даже продолжите в том же духе? Шоу, который был известен широкой публике, был не более чем

огромная деревянная кукла с несколькими известными манерами. И — что самое трудное для понимания — пьесы и предисловия читались так, как будто они были созданы этой куклой.

Если бы все это случилось с Шоу на пятнадцать лет раньше, это , вероятно, превратило бы его в интроверта. Какое отношение эта новая публика имеет к его одержимости “высшим эволюционным типом” и его отношению к обществу? Но в 1906 году Шоу было пятьдесят, и менять направление было слишком поздно. Незрелый ‘отшельник’ стал публичной фигурой, но потерял контроль над своим имиджем. Во времена музыкальной и театральной критики его самореклама не принесла почти никакого эффекта, разве что обеспечила ему приятную известность в узком кругу. Большинство людей в Англии никогда не слышали о Бернарде Шоу. Эта внезапная слава была подобна усилительной системе, которая превращала каждое слово в крик, а каждый возглас - в оглушительный рев. Бунтарь, который читал лекции на углах улиц и “блистал” перед восхищенными молодыми актрисами, внезапно стал членом истеблишмента. Приехав погостить к Уэббам, он поужинал с премьер-министром и несколькими избранными членами парламента. (Уэллс также присутствовал) Роден создал модель его головы. Его пьесы попали в Чехословакию, Польшу, Голландию, Германию, Данию, Финляндия, Франция, Бельгия, Канада и даже Япония. Издательство Bookman выпустило специальный номер, посвященный Бернарду Шоу.

Таким образом, можно увидеть, что майор Барбара представляет собой тупик в жизни Шоу, а также в его мышлении. Евангелие от Эндрю Андершафт заявляет, что для спасения общества поэт-философ должен стать королем-философом. Но основа Мысленно Шоу был создан для роли короля-философа не больше , чем Йейтс. Он был прирожденным художником, или, возможно , правильнее было бы сказать, художником, сделавшим себя сам.

Есть много артистов — писателей, музыкантов, актеров, живописцев, — которые в первую очередь интересуются зависит от того воздействия, которое они оказывают на общественность. Другие настолько поглощены работой ума, что , когда их идеи воплощаются на бумаге или холсте, “схема” становится практически замкнутой. Они получают удовольствие от творчества в одиночестве, чувствуя себя отрезанными от других людей. (Шоу было знакомо это чувство достаточно хорошо, чтобы процитировать две строфы из байроновского “Чайльд—Гарольда” о важности одиночества — совершенно бесплатно - в “Тележке с яблоками”.) Чем больше художник привыкает — особенно в молодости — к тому, чтобы получать просьбы-204 БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

чем дальше от самой работы, тем большее значение приобретает ее влияние на общественность. Математик, пожалуй, является наиболее экстремальной формой этого темперамента, поскольку для него, очевидно, невозможно работать, не обращая внимания на публику. К двадцати семи годам Шоу написал пять длинных романов , не вызвав ни малейшего интереса у публики. Независимость от общественного мнения с самого раннего детства была идеалом, способностью оставаться в одиночестве. Даже Роберт Смит из “Инфантильности” обладает этим. Мэриан говорит об Эдварде Конолли в “Неразумном узле”: “Чего бы ты только не отдал, чтобы никогда не оставаться без цели, никогда не испытывать сожалений… получать удовольствие от того, что лениво забавляешься сознанием того, что обладаешь сильным умом’. Именно это удовольствие от обладания сильным умом придает его лучшим работам неповторимый колорит; в них есть что-то энергетическое, движущая сила. Этот вид работы дает наилучшие результаты при наличии определенного сопротивления. К 1906 году сопротивления было очень мало, за исключением критиков, которые приводили совершенно иррелевантные доводы. выгодные обвинения.

Шоу все еще был на пике своих сил. Было невозможно , чтобы он создал совершенно плохую работу. Что он на самом деле сделал за следующие восемь лет, так это поставил несколько пьес на более или менее социальные темы - брак, отцовство, телефонные тики и множество “дурачеств” — “Отклонено”, первая пьеса Фанни. Играйте, Великая Екатерина, Август вносит свою лепту и другие. Только две работы этого периода, “Бланко Познет” (1909) и “Андрокл и лев” (1911-12), возвращаются к его фундаментальной теме - эволюции; и в них, по сути, нет ничего, что не было бы сказано лучше в более ранних пьесах. Он оказался

в тупике.

Самое трудное, что можно понять о Шоу, - это также и самое важное для понимания мировой знаменитости, которой он оставался до конца своей жизни: он был раздвоенной личностью, по сути, разделенной на две части. В самом общем смысле, он все еще был Роберт Смит о незрелости, прикрывающийся общественным авторитетом. Он так и не стал настоящим экстравертом, то есть человеком, который любит людей, потому что понимает их и чутко реагирует на их настроение. Композитор Феруччо Бузони заметил в письме к своей жене: “Шоу любит людей теоретически” (его телеграфный адрес

это “Социалистический, Лондон”).’ Это было проницательное наблюдение, но не совсем точное. Шоу не любил людей, ни теоретически, ни как-либо еще мудрый. Артистический темперамент по природе своей отчужден; в основе своей он может быть добрым и обходительным, как в случае с Генри Джеймсом; но он смотрит на жизнь как бы сквозь стекло. Йейтс подчеркивал свое одиночество и отстраненность:

‘Нет такого дурака, который мог бы назвать меня другом,

И я, возможно, пообедаю в “Конце пути” С Лэндором и Донном’.

Такого рода олимпийство не соответствовало бы выбранной Шоу профессии художника-философа и человека, стремящегося улучшить мир , но, тем не менее, по характеру он был застенчивым и отчужденным. Вот почему он так долго оставался холостяком: он не мог чувствовать себя достаточно близким с другим человеком, чтобы предложить ему разделить с ним жизнь. (То же самое относилось и к Йейтсу, которому было пятьдесят два , когда он женился). И даже когда он стал Джи-би-Эс , он оставался странным образом отчужденным от людей, странно неуклюжим в общении. Бузони описал встречу с Шоу в письме к своей жене:

‘Вчера днем Джи-би-Эс пришел на чай (который он не пил). Сейчас ему 63 года, он очень высокий. … Он слишком много говорит и не может скрыть своего тщеславия. Он сразу же начал с

того, что пустил в ход один из своих остроумных дротиков. Моди [Мод Аллан, танцовщица]* рассказывала, что она только что вышла из дома престарелых. “Я удивляюсь, что ты все еще жив, - сказал Джи-би-Эс, - потому что в больнице тебя выбрасывают на улицу прежде, чем ты вылечишься хотя бы наполовину, но в доме престарелых тебя не выпускают, пока ты не умрешь. …”

За чаем он говорил в основном о музыке и, очевидно, хотел продемонстрировать свои знания. Он с пониманием относится к Моцарту. “Моцарт был моим учителем, я научился у него, как говорить важные вещи и при этом оставаться легким и разговорчивым”. “Как вы соотносите это с вашим восхищением Вагнером?” - спросил я. “О, в мире есть место для самых разных вещей. И в то время было необходимо протестовать против бессмысленного недопонимания”. Турнирная таблица. Но, признаюсь, как бы я ни любила Тристана, я бы хотела, чтобы Тристан умерла немного раньше”.

* Любителям криминала, возможно, будет интересно узнать, что она была сестрой убийцы из Сан-Франциско Теодора Дарранта, повешенного в 1895 году.

2C>6 БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

. .Я сказал: “Меня привлекло бы попробовать написать музыку для сцены в аду в ”Человеке и супермене””. “Это было бы пустой тратой времени”, - сказал С., - “потому что это не принесло бы никакой прибыли”. “Это не то, что меня привлекает”, - сказал я. “О, но вы должны с этим считаться; каждый должен с этим считаться. Конечно, теперь я известный художник, - добавил он полушутя, - и могу позволить себе покататься на лошадках. Это было не очень приятно и еще менее тактично.

“Он говорит так много и так быстро, что результат получается очень неравный; он часто говорит вещи, как дерзкий юнец, вещи, которые не взвешены и не доказаны, и не мудры, и для его возраста не достойны уважения. Как музыкант, он все еще любитель… . Что отличает любителя, так это радость от собственных открытий и удовольствие от разных вещей, которые не связаны друг с другом.

Его тон почти невыносимо бесцеремонный (смягченный юмором и живостью). .

Все это совершенно ясно показывает, что Шоу был в основном таким же неуклюжим , каким он был в первые дни работы у Лоусонов , когда он полчаса ходил взад-вперед по набережной , прежде чем позвонить в дверь. Очевидно, он не имел в виду, что Бузони — сам всемирно известный пианист, всего на десять лет моложе Шоу - был слишком беден и неизвестен, чтобы заниматься своим хобби лошади; это была явная бестактность и неспособность выразить то, что он на самом деле имел в виду. ‘Я не сомневаюсь, что Лоусоны находили меня противоречивым, чрезмерно самоуверенным и невыносимым”, - писал он о себе в двадцать один год; в шестьдесят три он все еще оставался таким же. “Теперь я всемирно известный художник’. Это был Роберт Смит, смотревший с удивлением смотрю на свое бородатое лицо в зеркале и пытаюсь убедить самого себя.

Та же самая бесчувственность была причиной его часто бурных отношений с Уэллсом. Уэллс присоединился к фабианцам в 1903 году, хотя и находил Уолласа, Уэбба, Оливье и остальных слишком чопорными и педантичными, чтобы соответствовать его собственному легковозбудимому темпераменту. В отличие от Шоу, Уэллс никогда не беспокоился о внешнем виде. Годы своего становления он провел не как начинающий художник, а как студент-естествоиспытатель под руководством Т. Х. Хаксли. В том возрасте, когда Шоу уже писал

* Письма Бузони к жене, Лондон, 1938. Я в долгу перед композитором Рональда Стивенсона, который работает над биографией Бузони, — за то, что привлек мое внимание к этому отрывку.

свои романы Уэллс преподавал в ужасных частных школах и периодически кашлял кровью. Необъятность Вселенной , открытая наукой, очаровала его до такой степени, что у него не оставалось времени задуматься о своей личности и впечатлении, которое он производил на людей. Как и Шоу, у него был характер распутника но это произошло поздно, поскольку Уэллс женился молодым, а затем разошелся с женой и жил с одной из своих студенток. Он написал “Машину времени” во время продолжительной болезни, и эта книга принесла ему известность, когда ему было двадцать восемь. Как и у большинства гениальных людей, его незрелость длилась долго — ему было далеко за

тридцать, и он так и не избавился от присущей школьнику привычки выходить из себя и обзывать людей. В 1906 году он поразил фабианцев , прочитав на собрании доклад под названием “Ошибки фабианцев”. Полный грандиозных планов построения мирового социализма, Уэллс чувствовал, что ‘Старая банда” — Шоу, Уэбб, Уоллас и другие — были слишком осторожны и интеллектуальны; им следовало бы мыслить категориями огромного Фабиана Общество с филиалами по всей Британии, большим фондом для пропагандистских целей и так далее. Младшие фабианцы с энтузиазмом согласились с этим, и дебаты продолжались месяцами вплоть до 1907 года, при этом Уэллс периодически выходил из себя и обзывал Шоу бесполым двуногим существом и интеллектуальным евнухом, находя одинаково подходящие оскорбления для каждого члена “Старой банды”.*** ********Старая банда’ и перенять политику Уэллса, Шоу был выбран, чтобы уничтожить Уэллса. Он сделал это, просто сказав Обществу, что если они поддержат натиск Уэллса, то “Старая банда” выйдет из игры и сформирует новое общество. Это было самое Метод Уильяма Морриса, и Шоу позже использовал его с пользой в “Тележке с яблоками”. История окончательного увольнения Шоу Уэллса неоднократно приводилась в качестве примера использования остроумия Шоу на общественной платформе. Шоу сказал:

Мистер Уэллс в своей речи пожаловался на длительную задержку “Старой компании” с ответом на его доклад. Но мы не стали затягивать с ответом

* После смерти Уэллса Шоу сказал Пирсону, что знаменитый скандал с Фабианом был вызван не просто разногласиями по поводу политики. И Блэнд, и Уоллас подозревали Уэллса в том, что он имеет виды на их дочерей. Когда Блэнд предостерег свою дочь от Уэллса, она, по-видимому, ответила, сказав ему, что Уэллс описал Блэнда как неисправимого донжуана. Это было правдой, но вряд ли со стороны Уэллса было тактично так говорить. В результате скандала постепенно втянулись все фабианцы.

чем он. Во время обсуждений в Комитете он выпустил книгу об Америке. И это была очень хорошая книга. Но пока я готовил наш ответ, я написал пьесу.'

В этот момент Шоу поднял глаза к потолку и стал ждать, а затем, наконец, сказал: "Я сделал паузу, чтобы мистер Уэллс мог сказать: "И пьеса тоже очень хорошая"." Публика смеялась несколько минут, и Уэллс, видя, что больше ничего серьезного не будет сделано, удалился его поправка. 'Китс был уничтожен статьей", - пишет С. Г. Хобсон, рассказывающий об этом инциденте,* "Уэллс был обескуражен шуткой".

Этот инцидент больше, чем что-либо другое, свидетельствует о репутации, которую создал себе Шоу. Его "шутка" была даже не шуткой; это была колкость, которая, возможно, пришла ему в голову под влиянием момента, и она не особенно высоко оценивается как проявление юмора. Тем не менее, каждый биограф Шоу рассказывал эту историю как демонстрацию блестящей платформы Шоу. Неправда даже, что Шоу 'разгромил' Уэллса. Именно его угроза массовой отставки "Старой банды" повлияла на ход голосования. Уэллс был далек от того, чтобы быть раздавленным; члены Общества избрали его в исполнительный комитет, и он возглавил опрос.

В статье Шоу, опубликованной об Уэллсе в журнале "Христианское содружество " в 1909 году, рассказывается о скандале с Фабианом, но она представляет интерес главным образом как пример склонности Шоу говорить вещи, которые "не были взвешены или доказаны". Он начинает так: "Уэллс - избалованный ребенок. Его жизнь была сплошным продвижением по службе. Он родился умнее всех, кто был рядом с ним. По его приятной фигуре видно , что он никогда не был неловким, неотесанным, косолапым или тяжеловесным, какими были многие вполне представительные мужчины, когда они были еще совсем маленькими. Вероятно, его пичкали сладостями и осыпали поцелуями, пока он не стал слишком большим, чтобы это выносить… . Он получал стипендии и едва успел ощутить этот успех на вкус, как попробовал свои силы в литературе и сразу же добился успеха. Мир , с которым приходилось бороться другим гениальным людям и который иногда заставлял их умирать от голода, пришел к нему и лизал ему сапоги.' На самом деле

детство Уэллса было тяжелее, чем у Шоу, и до того, как он добился успеха, он познал настоящие трудности, которых Шоу никогда не испытывал в своей книге

* “Пилигрим налево”, Лондон, 1938.

f Перепечатано в журнале “Портреты Пен энд Ревью”, стр. 279.

мать была горничной, которая вышла замуж за садовника; когда посудная лавка, которую они открыли, обанкротилась, а Джозеф Уэллс сломал ногу, Сара Уэллс стала домохозяйкой и сама содержала своих детей. Уэллс начал сам зарабатывать себе на жизнь в четырнадцать лет, а год спустя его отдали в ученики к торговцу тканями, где он провел два несчастных года. Затем последовали стипендии и различные должности преподавателя , пока серьезное ухудшение здоровья не заставило его попробовать себя в журналистике. По сравнению с Уэллсом Шоу был избалованным человеком. Некоторые нападки Уэллса на Шоу были несправедливыми, но можно понять, почему он обвинял Шоу в том, что она “пользуется привилегией женщины - делать бессмысленные бессвязные заявления’. Но Шоу заслужил свою репутацию именно такой наглостью, и, как Бузони отметил, что он так и не избавился от привычки “говорить вещи, как дерзкий юнец’.

Все это может объяснить, почему репутация Шоу начала падать почти сразу после того, как он утвердился. Эпоха была не готова к его оптимистическому эволюционизму, и единственным аспектом Шоу, который был понят, была яркая личность. Кроме того, он опоздал, и следующее поколение уже стучалось в дверь. Еще в 1902 году двадцатилетний Джеймс Джойс навестил Йейтса в Лондоне и раздраженно сказал ему, что тот говорит не как поэт, а как литератор, подразумевая под этим , что Йейтс слишком полон идей. Для Джойса литература должна быть сродни музыке; она должна оказывать странное и мощное воздействие на чувства, а не на интеллект. В 1909 году двадцатичетырехлетний Американский поэт Эзра Паунд прибыл в Лондон, полный идей о природе поэзии, которые были близки идеям Джойса. Именно Паунд в эссе о Джойсе назвал Шоу ‘трусом девятого сорта’.

Молодой философ Т. Э. Хьюм попал под влияние Бергсона после того, как его отправили из Кембридж; как и Шоу, он все острее осознавал реальность духовных ценностей, олицетворяемых Церковью, и , подобно Блейку, испытывал сильную неприязнь к простому рационализму. Но определенная авторитарная склонность заставляла его все больше подчеркивать человеческую неряшливость и потребность в дисциплине, так что в конце концов он стал проповедовать необходимость возвращения к христианской догме—

в частности, догмы о первородном грехе. На Паунда оказал влияние Хьюм; таким же, в свою очередь, был другой молодой американец, Т.С. Элиот, который приехал в Европу незадолго до войны, в которой Хьюм был убит. Элиот соглашался с Хьюмом в том, что настало время для новой эры классицизма и дисциплины… И со временем он также пришел к согласию с ним в отношении религии. На самом деле глубоко религиозный темперамент Элиота отличался от темперамента Хьюма и Шоу главным образом тем, что был в целом менее жизнелюбивым. По натуре он был ипохондриком и, похоже, большую часть своей жизни страдал от различных проявлений чувства вины. Его религия отличалась узкой, почти болезненной направленностью, которая была ближе к Паскалю или Кьеркегору, чем к Хьюму, и он не видел реальной разницы между смутным гуманизмом Бертрана Рассела и эволюционизм Шоу; оба они казались ему типичными продуктами нездорового современного мышления.

Эти люди оказали большое влияние за десятилетие до открытия Первой мировой войны, и было много других: Д. Х. Лоуренс, Э. М. Форстер, Дороти Ричардсон, Вирджиния Вульф, Уиндхэм Льюис, Олдос Хаксли — большинство из них отличались от родов в отличие от Честертона, Беннета и Уэллса, они отличались дисциплинированным интеллектуализмом. Они не были ‘упрощенцами’, какими казались Шоу и Уэллс; их взгляд на реальность был тонким, сложным и окрашенным пессимизмом.

Шоу и Уэллс не могли предвидеть этого в 1908 году; они были слишком поглощены своей революцией. И это событие само по себе казалось настолько важным, что, возможно , было простительно, что они думали, что оно будет последним на какое-то время. Произошло то, что они вышли на совершенно новую аудиторию интеллектуальных читателей. Карлайл и Рескин писали для среднего класса; и, за исключением этих “пророков”, викторианские писатели не были интеллектуалами; Диккенс, Теккерей, Троллоп, Джордж Элиот, Мередит, Харди — все они стремились соответствовать эпохе. Затем, в последнее десятилетие девятнадцатого века, произошел внезапный сдвиг в сторону народного образования. Молодой ученик Герберта Уэллса, Альфред Хармсворт, основал журнал под названием “Ответы на вопросы читателей”, полный информативных статей по всем актуальным темам. Его успех был огромен; Хармс В

дальнейшем Уорт стал газетным магнатом и миллионером; одним из его самых успешных начинаний было еженедельное издание энциклопедии, которое было достаточно дешевым, чтобы его мог купить любой рабочий.

тупик 211

Популярные серии классических произведений издавались повсеместно и приносили огромные деньги. И именно эта новая образованная публика, жаждущая идей и информации, покупала книги Шоу и Уэллса и счел их в целом более захватывающими, чем романистов старой школы, таких как Беннетт и Голсуорси. И поскольку, очевидно, не было никаких оснований ожидать изменения тенденции на противоположную, Шоу и Уэллсу казалось оправданным с оптимизмом смотреть в будущее. Они были людьми своего времени, и казалось, что это мгновение продлится еще долго.

В 1890-х годах, завершая “Оружие и человек”, Шоу сказал Генри Солту: “Моцарт больше Вагнера, а я больше Ибсена”. Он объяснил цель своей комедии так: “Я хочу , чтобы люди уходили с моих пьес, чувствуя себя немного более значимыми, чем когда они пришли на них. Чтобы они посмеялись над своей незначительностью’. Кейт Солт резко ответила: “В тебе это есть, но я сомневаюсь, что у тебя получится. наберись смелости. Для этого нужна смелость… смелость, которой у тебя нет.Ты, скорее всего, будешь избегать действительно серьезных усилий и находить удовольствие в мелочах. Это намного забавнее. В тебе есть что-то кошачье”. Солт должным образом записал это в своем дневнике. Если мы рассмотрим творчество Шоу в период с 1906 (год выхода “Дилеммы доктора”) по 1913 год, Кейт Слова Солта звучат пророчески. Шоу продолжал находить удовольствие в мелочах.

Но прежде чем говорить о пьесах этого периода, следует признать, что они разочаровывают только по сравнению с тем, что было раньше, и с тем, что появилось позже. Если бы Шоу больше ничего не написал, “Женитьба” (1908) и “Мезальянс” (1910) стали бы двумя самыми интересными пьесами двадцатого

века. Это непримиримые “дискуссионные пьесы” с минимальным количеством вводной части; выступление так же хорошо, как и всегда, драматический эпизод так же абсурден и забавен. Шоу пытался доказать, что он может создать пьесу из материалов дебатов, и его успех был полным. Пример женитьбы побудил Грэнвилла Баркера написать “Дом в Мадрасе” Также о браке и в некотором смысле лучшую пьесу, чем любая из пьес Шоу. Баркер не был юмористом, и на него оказал влияние Генри Джеймс; сравнить его пьесы с пьесами Шоу можно

это все равно что сравнивать струнный квартет с увертюрой Россини. Шоу был безмерно разочарован, когда Баркер, к которому он относился как к сыну, женился на американке, которая ненавидела театр и убедила его прекратить писать пьесы. Баркер по-прежнему остается одним из величайших и недооцененных драматургов нашего столетия.

Свадьба состоится в епископском дворце утром накануне свадьбы дочери епископа. Кто-то прислал будущим жениху и невесте брошюру о законах о браке, в результате чего они отказались выполнять ее. Далее следует дискуссия, в ходе которой все пытаются предложить, как можно улучшить брачный контракт, но не могут прийти к согласию. Жена мэра впадает в транс, в котором говорит голосом “Вечной женственности”. Затем действие возвращается на землю, когда молодая пара объявляет, что они все-таки поженились.

Хочется сказать, что Шоу как художник стремительно падал покататься с горки на санках, и, возможно, в этом есть доля правды. Но стоит прочитать всего полстраницы “Женитьбы “, чтобы проникнуться этим и понять, что Шоу на самом деле не был тщеславен, сравнивая себя с Моцартом. Текстура легкая, но от нее невозможно оторваться. Это дивертисмент с более серьезным оттенком, и как таковой он пользуется большим успехом. Но следует признать, что попытка довести пьесу до уровня высокой серьезности в речи транса вызывает некоторое смущение. При первом прочтении кажется, что Шоу включил это из бравады — чтобы продемонстрировать , что он может нарушать все правила, переходить от комедии к серьезности и

обратно без усилий. Более пристальное изучение показывает его важность. В этой пьесе о браках и разводах — “семейном уровне” Шоу — он хочет показать более широкое видение поэта-философа Софи, женщина как инструмент эволюции, ищет ‘ отца для Сверхчеловека’. ‘Когда все звезды пели у тебя в ушах и все ветры уносили тебя в самое сердце небес, был ли ты глух? был ли ты тупым? был ли я для тебя не больше, чем кость для собаки?’ Именно эта тема лежит в основе всех работ Д. Х. Лоуренса. Но в этой шавианской дискуссионной пьесе, в которой ни один из персонажей они поднимаются намного выше уровня, о котором Вы никогда не сможете сказать наверняка , тем не менее это так. менее неуместным.

Финал пьесы неожиданно на мгновение заостряет внимание на проблеме, от которой Шоу уклонялся. Сент-Джон Хочкисс - это

молодой горожанин, самопровозглашенный сноб, который до сих пор остается одним из самых умных персонажей пьесы. Он влюблен в миссис Джордж - жену мэра. Миссис Джордж приглашает его к себе домой, но когда он объясняет: “Даже если бы я был маркизом восемнадцатого века, я не мог бы чувствовать себя более свободно с женой парижанина , чем с Полли [миссис Джордж], она быстро соглашается” достает приглашение. - Я ищу друга, а не для Французский маркиз.’ Он успокаивает ее: “…как только я переступлю порог дома вашего мужа и разделю с ним хлеб… эти брачные узы, которые я презираю, свяжут меня так, как, кажется, никогда не свяжут людей, которые в них верят”. Короче говоря, мы возвращаемся к естественному христианству. Хочкисс не предаст своего хозяина, потому что, хотя он и считает себя безответственным повесой, в нем постепенно зарождается какая-то более глубокая серьезность. Это тема, о которой Шоу следовало бы написать, вместо того чтобы создавать комедии на злободневные темы.

Большинство этих замечаний относится и к пьесе “Мезальянс” (1910), повествующей о родителях и детях. На этот раз действие происходит в загородном доме, принадлежащем преуспевающему производителю нижнего белья Джону Тарлтону Дочь которого, Ипатия, собирается выйти замуж за интеллигентного человека. благородный, но избалованный молодой человек. Когда дискуссия надоедает, Шоу стремится к тому, чтобы что—то

происходило совершенно произвольно : в саду падает самолет и появляются два новых персонажа, из турецкой бани выходит молодой человек, размахивающий револьвером, и предлагает застрелить Тарлтона. Одним из персонажей “аэроплана” является польская девушка-акробатка, которой все мужчины сразу же делают безнравственные предложения. Именно она произносит речь, которая могла бы звучать в третьем акте “Человека и супермена” :

“Старина, в этом доме душно. Вы, кажется, ни о чем не думаете, кроме как о занятиях любовью. Все разговоры здесь только о занятиях любовью. Все фотографии о занятиях любовью. У вас у всех овечьи глаза. Вы погружены в это, пропитаны этим: сами тексты на стенах ваших спален - это тексты о любви. Это не так порывистый ветер. Это вредно для здоровья.’

Она представляет собой попытку вернуться к уровню серьезности “Другой остров” Джона Булля и майор Барбара. Но ведь она всего лишь акробатка, и ее дисциплина - чисто физическая. В этом есть и суицидальный элемент: у ее семьи есть традиция рисковать своей жизнью раз в день.

Но она помогает понять, что не так с Шоу того периода. “Тарлтон-хаус” на самом деле ничем не лучше “Разбитого сердца”. Дом из более поздней пьесы; люди живут скучной, бессмысленной жизнью богатой леди на Пустынной земле:

*…Что мы будем делать завтра?

Что мы будем делать вообще?’

Это любопытная вещь, которая заставляет поверить в неуловимую абстракцию, в дух времени. Викторианская эпоха, эпоха процветания и оптимизма, становилась все более мрачной и затхлой. Огромная духовная энергия, породившая Карлайла и Раскин, Моррис и Оксфордское возрождение были на исходе; мир и процветание казались апогеем. И даже Шоу, один из самых энергичных людей своего времени, был подвержен этому недугу. В воздухе было что-то душное и изнуряющее, похожее на едва уловимый газ. Казалось, это произошло ближе к 1910 году и становилось все более гнетущим. Часть жизненных сил покинула меня. Уэллса в “Новом Макиавелли” (1911) и “Женитьбе” (1912); возникает ощущение повторения и тщетности. Беззаботный оптимизм Честертона, который был так триумфально убедителен в “Человек, который был четвергом” (1908) начал вырождаться в утомительную манерность в “Шаре и кресте” (1910) и ” “Невинность отца Брауна”, которые напоминают эпиграмму о том, что пессимист - это человек, вынужденный жить с оптимистом. Х. Х. Манро (‘Саки’), который специализировался на изображении “высшего общества” в манере Оскара Уайльда, написал в 1912 году любопытный, горький роман. “Невыносимый Бассингтон”, который задуман как легкий и остроумный, а заканчивается созданием чего-то очень похожего на хоррор. Саки был еще одним погибшим на войне. В его случае можно было бы возразить, что поза поверхностности просто вызывала отвращение, как у ребенка, который переел на вечеринке и в итоге заболел. Вряд ли это относится к Шоу, который всегда признавал важность религиозного импульса и чей “Бланко Познет” был задуман как религиозный трактат. Несмотря на все его усилия, казалось , что он, как и все остальные, был загипнотизирован обыденностью. Мезальянс не заканчивается. Он просто постепенно прекращается.:

тарлтон. Ну, я… э—э… [он обращается к Лине и останавливается]. Я… э—э… — он обращается к лорду Саммерхейсу и останавливается] Я… э-э… [он отказывается от этого]. Что ж, я полагаю… э—э—э… я полагаю, нам больше нечего сказать.

тупик 215

ипатия (с жаром). Слава богу! и занавес опускается.

В своей следующей пьесе. “Смуглая леди сонетов” Шоу пишет о Шекспире с тем, что критики, вероятно, назвали “характером”. типичная шавианская непочтительность’, но которая ближе к глупости. Это правда, что это была “случайная пьеса”, но не первая пьеса Фанни . Пьеса была анонимно представлена в Маленьком театре в 1911 году и имела такой успех, что была перенесена в театр Кингз-Уэй, где ее показали 622 раза, что до сих пор является рекордом для пьес Шоу. Возможно, этому успеху способствовал секрет авторства, который сохранялся до публикации в 1914 году. (Но Шоу не предпринимал серьезных попыток сохранить это в тайне; в рекламе говорилось, что это постановка Хххххххххххх.) Это пьеса в пьесе. Некая мисс Фанни О’Дауда написала пьесу в Кембридже, и ее отец достаточно богат, чтобы поставить ее в своем доме и заплатить Лондонских критиков пригласить посмотреть на это, не сообщая им, кто это написал. Когда пьеса — опять о родителях и детях — заканчивается, критики обсуждают, кто мог ее написать. Можно только догадываться Грэнвилл Баркер, еще один Пинеро. Третий, который предлагает Шоу, инициирует обсуждение Шоу, что позволяет автору высказать свои претензии критикам.

Воган. Чушь собачья!… Какой бы плохой ни была пьеса, в ней есть нотка страсти …. Я уже неоднократно доказывал, что Шоу не способен на нотку страсти.

банально. да, я знаю. Интеллект без эмоций … Воан. Что ж, в любом случае, вы не можете отрицать, что персонажи этой пьесы довольно сильно отличаются друг от друга. Это доказывает , что Шоу здесь ни при чем, потому что все персонажи Шоу - это он сам: всего лишь марионетки, созданные для того, чтобы разыгрывать Шоу….

баннал. В этом не может быть сомнений: все это знают. Но Шоу не пишет свои пьесы как таковые. Все, чего он хочет, - это оскорбить всех вокруг и заставить нас говорить о нем. Троттер (устало) И, естественно, мы все здесь говорим о нем. Ради всего святого, давай сменим тему. ганн… . Что я всегда говорил тебе о Шоу, так это… баннал. Вот и ты. Шоу, Шоу, Шоу! Брось это. Если вы хотите знать мое мнение о Шоу…-

Остальные перебивают его криками “Мы не хотим”, а когда шум утихает, все начинают одновременно: “Шоу…’

216 БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

Конечно, все это можно было бы оправдать, указав, что вся пьеса - шутка, и что это была достаточно хорошая шутка, чтобы выдержать 622 представления. Но это, несомненно, самореклама. шутка; Шоу снова балансировал на грани между тщеславием и юмором. Подрастающему поколению, к которому относились Паунд, Д.Х. Лоуренс и Хьюм, пьеса, должно быть, показалась не более чем забавами на публике чрезвычайно самодовольного клоуна.

И в течение следующих трех лет Шоу, казалось, был полон решимости поставлять снабжая своих критиков боеприпасами. “Андрокл и лев” - одна из его самых коротких пьес, и, похоже, это попытка доказать, что религиозную драму можно написать в жанре фарса. В первой сцене к Андроклу и его ворчливой жене в лесу приближается лев. Андрокл велит своей жене убегать, пока лев не съест его. Затем он “замечает, что у льва в лапе заноза , и вынимает ее, продолжая лепетать как ребенок: “О, не надо пугать нашего доброго доктора, нашу нежную нянечку “. Затем он и лев кружатся в вальсе по сцене, в то время как его жена приходит в себя после обморока и кричит:: “О, ты трус, ты не танцевал со мной много лет”. Затем пьеса становится серьезной, и христиан отправляют в Рим на растерзание диким зверям. Лавиния, молодая аристократка, ставшая христианкой, спрашивает капитана, почему их преследуют. капитан [невозмутимый и несколько сардонический]: Преследование - это термин, неприменимый к действиям императора. Император - это тот, Защитник веры. Бросив вас на растерзание львам, он будет отстаивать интересы религии в Риме. Если бы вы бросили его на растерзание львам, это, без сомнения, было бы преследованием.

Христиане снова от души рассмеялись. центурион [) в ужасе] Молчите, говорю вам!

Лавиния - одно из лучших изображений религиозного темперамента Шоу. Капитан хочет, чтобы она вышла за него замуж, и призывает ее воскурить благовония Диане, указывая на то, что не имеет значения, каким именем называют Бога. Она объясняет свою точку зрения: - О, неужели ты думаешь, что я, женщина, стала бы ссориться с тобой из-за того, что ты принес

жертву такой женщине-богу, как Диана, если бы Диана что-то значила для тебя

что значит для меня Христос?' Это проблема высшего эволюционного типа в нерелигиозном обществе. Она объясняет, что если им удастся убедить ее принести жертву Диане, "я буду верить в Диану больше, чем мои преследователи когда-либо во что-либо верили'.

А в следующем акте, перед тем как ее должны были бросить на съедение львам, происходит еще один разговор с капитаном, который является стержнем пьесы. Капитан спрашивает ее: "Ваши христианские сказки хоть немного правдивее, чем наши истории о Юпитере и Диане, в которые, должен вам сказать, я верю не больше, чем император или любой образованный человек в Риме?'

лавиния. Капитан, теперь все это кажется мне пустяком. Я не скажу , что смерть — это ужасная вещь, но я скажу, что она настолько реальна , что, когда она приближается, все воображаемые вещи - все истории, как вы их называете, - превращаются в простые мечты рядом с этой неумолимой реальностью. Теперь я знаю, что не умираю от жажды историй или мечтаний. … Именно с тех пор, как исчезли все эти истории и мечты, Я нисколько не сомневаюсь, что должен умереть ради чего-то большего, чем мечты или истории. капитан. Но для чего?

лавиния. Я не знаю. Если бы это было что-то настолько незначительное, что стоило бы знать, это было бы слишком мало, чтобы умереть за это. Я думаю, что умру за Бога. Ничто другое не является настолько реальным, чтобы за него умирать. капитан. Что такое Бог?

лавиния. Когда мы узнаем это, капитан, мы станем богами, нашими личности.

Шоу уже затрагивал эту тему в любопытной маленькой пьесе "Проблеск реальности" (1909), действие которой разворачивается в Италии эпохи Возрождения, в которой избалованный молодой аристократ переживает похожее пробуждение: "Нет ничего лучше, чем хорошенько взглянуть в лицо смерти: крупным планом; прямо перед тобой; чтобы показать, что смерть - это то, что ты

видишь”. ты понимаешь, как мало ты на самом деле веришь и какой ты на самом деле ничтожество”. Даже в разгар его наименее серьезного периода Шоу никогда не упускал из виду это осознание. “Андрокл и лев ” производит впечатление человека, изо всех сил пытающегося вернуться на свой самый серьезный уровень. Но после диалога между Лавинией и Капитан фарс возвращается. Ферровий, огромный мускулистый Христианин в последний момент понимает, что не может умереть без боя; и его бой оказывается настолько успешным, что он убивает всех гладиаторов. Император прощает христиан, всех, кроме Андрокла,

которого бросают льву. Лев узнает его, и они кружатся в вальсе по арене. В приложении к пьесе Шоу упоминает, что, когда пьесу ставили в Берлине, Корона Принс ушел, “не в силах вынести… очень ясного и справедливого изложения автократического империализма”. Можно с уверенностью предположить, что кайзер ушел, испытывая отвращение к тому, что он воспринял как явную глупость пьесы.

(Отдавая должное Шоу, я должен отметить, что экранизация, снятая Габриэлем Паскалем в 1952 году, была на редкость успешной; элемент фарса, казалось, был идеально рассчитан на кинозрителей, а переходу от фарса к серьезному в огромной степени способствовал элемент реализма, который может придать камера, а также с помощью некоторых дополнительных материалов, написанных для “Ферровиуса” голливудскими сценаристами. Это наводит на мысль, что “Андрокл” был рассчитан не на обычную аудиторию Шоу, а на публику, которая все еще заполняла мюзик-холлы, чтобы посмеяться над Мэри Ллойд и Малышом Тичем. Безусловно, она имела огромный успех, когда впервые была представлена в Лондоне, и осенью 1913 года в театре Сент-Джеймс было поставлено пятьдесят два спектакля

.)

“Пигмалион”, написанный сразу после “Андрокла”, в апреле 1914 года был показан в 118 постановках и по-прежнему остается самой популярной пьесой Шоу. Это, безусловно, свидетельствует о том, что в свои пятьдесят шесть лет Шоу все еще был в расцвете сил. Эта пьеса лучше всего, что он написал после “Майора Барбары”, просто потому, что в ней снова появился герой Шоу, наряду с Джеком Таннером и Кингом “Магнус, Хиггинс” - одно из его наиболее типично шавианских творений. В краткой кембриджской истории английской литературы Джордж У Сэмпсона есть интересное замечание, что “Пигмалион” “в конце терпит неудачу, потому что его автор потерял мужество”. На первый взгляд, учитывая приложение Шоу к пьесе, в котором он объясняет, почему Элиза никогда не смогла бы выйти замуж за Хиггинса, это замечание может показаться неубедительным.

Несомненно, только реализм Шоу помог ему понять, что Элиза и Хиггинс совершенно не подходят друг другу? Но потом, при ближайшем рассмотрении, понимаешь, что в словах мистера Сэмпсона есть резон, пусть и не совсем тот, который он намеревался высказать. В отношениях между мужчиной-профессором и студенткой-студенткой присутствует сильный элемент отношений отца и дочери, и такие отношения корабль часто не подходит для заключения брака, что, без сомнения , объясняет, почему так много профессоров—мужчин женятся на своих студентках.

тупик 219

(Обратное — когда женщина—профессор выходит замуж за студента-мужчину - встречается гораздо реже, поскольку отношения матери и сына возникают реже возможно, как основа для вступления в брак.) Поскольку отношение Шоу к женщинам было совершенно не материнским, он не мог представить себе Элиза выходит замуж за Хиггинса, хотя и за писателя другого типа— Эрнест Хемингуэй, например, — это казалось бы неизбежным. способный. Шоу был достаточно хорошим драматургом, чтобы заставить Элизу выйти замуж за Хиггинса, если бы это казалось естественным; (в нынешнем виде пьеса просто проваливается), но он не смог представить это так драматически убедительно. Нынешняя концовка многое говорит нам о Шоу.

Полоса успеха была долгой и непрерывной с того самого первого вечера “Другого острова Джона Булта”, и успех, казалось , привел к резкому спаду. Но удача была на исходе. Как и удача в остальной Европе.

1913 год принес ему поражение и унижение, которые мучили его всю оставшуюся жизнь.

Еще в 1898 году Шоу написал “Цезаря и Клеопатру”, имея в виду миссис Патрик Кэмпбелл в роли Клеопатры. Ей было тогда тридцать четыре года, она была на восемь лет моложе Шоу. ‘Миссис Пэт’ была красивой, темпераментной и очень женственной. В 1912 году, сразу после окончания “Пигмалион”, Шоу пригласил ее послушать пьесу, и два года спустя она сыграла

роль Элизы. Шоу нашел сорокавосьмилетнюю женщину такой же очаровательной, какой она была, когда он хвалил ее в качестве театрального критика. Она никогда не пыталась скрыть свой возраст; даже в 1906 году в письме к Шоу она упомянула о своем двадцатидвухлетнем сыне и двадцатилетней дочери. И уже в 1906 году, когда они время от времени переписывались, она подписывалась “Твоя Стелла Беатрис К.”. Это не указывало на какую-либо близость; она была просто прирожденной кокеткой, которая автоматически использовала свое обаяние. Предложение ей роли Элизы стало своего рода прорывом для Шоу; многие из его ранних героинь, в том числе Энн в “Человеке и Супермене”, Дженнифер в “Дилемме доктора” и “Лавиния в “Андрокле”” — была написана для жены Грэнвилла Баркера, Лиллы Маккарти. Всего через неделю после того, как я прочитал ей ту часть Элиза, Шоу начинала писать письмо своей “Беатриче’. Не может быть никаких сомнений в том, что она очень эффектно моргала веками,

и Шоу, после четырнадцати небогатых событиями лет, проведенных в браке с женщиной , сильной стороной которой не было сексуального влечения, внезапно начал с ностальгией вспоминать старые фабианские времена, когда ни одна женщина не могла перед ним устоять. Уэллс, который был женат даже дольше , чем Шоу, вел себя так, что это стало скандалом для всего общества. Лондон — хотя прошло несколько лет, прежде чем он открыто разместил фотографии своих любовниц на каминной полке. И Стелла, сама того не замечая, стала обращаться к нему “дар”. линг” в своих письмах, а в постскриптуме к одному из них кокетливо пообещала: “Возможно, когда-нибудь, если ты будешь хорошо себя вести на репетиции, я напишу тебе любовное письмо”. Шоу и всем остальным, кто мог прочитать их письма, должно было казаться очевидным, что Стелла влюблена в Шоу или, по крайней мере, испытывает к нему сильное влечение — и не стала бы возражать против любовной связи. И Шоу, такой же романтичный, как и всегда, не видел веской причины отказываться от предложения. Стелла спросила о его сестре Люси, которая к тому времени была разведена и страдала туберкулезом, и поехала навестить ее; две женщины очень подружились. Какая причина могла бы помочь? Стелла пошла на такой шаг, разве что для того, чтобы еще больше завоевать расположение Шоу? Шоу, в свои пятьдесят шесть лет, была бы слишком благоразумна, чтобы взять на себя инициативу в ухаживании за миссис Пэт, но поскольку было ясно, что она предлагала себя в качестве бонуса за роль Элиза, он забыл об осторожности. Это правда, что она казалась чрезвычайно осторожной, но ее доводы казались достаточно убедительными. 18 ноября 1912 года она начала: “Больше никакого притворства — на этот раз настоящее любовное письмо, — тогда я смогу вздохнуть свободно”, - и продолжила объяснять: “Я не сказала “поцелуй меня”, потому что жизнь слишком коротка для поцелуя, которого требует мое сердце. … Все твои слова - пустой звук.— Посмотри мне в глаза пару минут, не говоря ни слова, если осмелишься! Где были бы твои 54 года? [она льстила, ему было пятьдесят шесть] и сердце моей бабушки? и на сколько часов вы бы опоздали к ужину?’ Короче говоря, она, по-видимому, намекала на то, что он женат, и боялась еще больше обострить свои чувства ; в заключение она сказала: “Я бы не позволила ни одному мужчине поцеловать меня, если бы не была уверена в обручальном кольце’. В апреле следующего года он написал из

Ирландии: “Так что, если тебе просто интересно, влюблен ли я все еще в Стеллу, ответ — да, да, да, да, да…” - это “да” повторилось двадцать девять раз. Ее письма были подписаны “С любовью к тебе”, но содержали

никаких нежных фраз. Возможно, Шоу следовало бы предостеречь от этого. Он зашел слишком далеко, и ему было немного стыдно за себя. Уэбб назвал свое увлечение “явным случаем сексуального маразма” — что могло бы быть таковым, если бы он не был так уверен, что Стелла хочет завести роман, — а Шарлотта случайно услышала телефонный разговор Шоу и Стеллы , который ее сильно расстроил.

Правда заключалась в том, что Стелла подумывала о замужестве, и хотя она, возможно, и подумывала о том, чтобы выйти замуж за Шоу, она видела, что он слишком замкнут в своей семейной жизни с Шарлотта — он говорил ей об этом несколько раз. Ее также привлек Джордж Корнуоллис Уэст, романтичный плейбой, гораздо более привлекательный, чем Шоу, находящийся в процессе развода и брат герцогини Вестминстерской. Если бы она стала любовницей Шоу, а Уэст узнал об этом, это стало бы концом всех возможностей. законность брака. Она сделала то, что, по ее мнению, было правильным выбором. В августе 1913 года она отправилась в Сандвич восстанавливаться после небольшой операции, недвусмысленно сказав Шоу: “Ты же знаешь, мне нужно побыть одной у моря”. Но Шоу показалось глупым упускать возможность наконец-то завершить роман, особенно после того, как она только что призналась: ‘Становится все труднее не любить тебя больше, чем следовало бы…” - Он последовал за ней в Сэндвич и сразу же получил короткую записку: ‘Пожалуйста, возвращайся сегодня в Лондон — или езжай, куда хочешь, но не оставайся здесь… Пожалуйста, не заставляй меня презирать тебя”. Это было как бомба. Шоу рисковал жизнью, вероятно, давая Шарлотта придумала какой-то предлог для его отсутствия, и он рисковал быть замеченным прессой, а Стелла отпилила ветку. Он двинулся вдоль побережья в Рамсгейт и изо всех сил старался держаться молодцом: ‘Очень хорошо, уходи: потеря женщины - это еще не конец света”. Но длина двух писем, которые он написал ей в один и тот же день ,

показывает степень эмоциональной травмы. У него хватило смелости быть откровенным: “Ты задел мое самолюбие; немыслимая дерзость, непростительное преступление”. Она сделала все возможное, чтобы успокоить его, спросив: “Ты думаешь, мне ничего не стоило причинить боль своему другу?’ что, должно быть, раздражало его еще больше. У него просто не было главного ключа к тайне - другого мужчины.

На этом их отношения не закончились. Он был слишком дисциплинированным и в основе своей добродушным, чтобы порвать с ней. Должно быть, позже он испытал какое-то мрачное удовлетворение, узнав, что она

он сделал неправильный выбор. Хотя она вышла замуж за Джорджа Корнуоллис Уэст родился в апреле 1914 года, но их брак продлился недолго. И хотя они продолжали переписываться в дружеских, почти нежных тонах, “предательство” ранило слишком глубоко, чтобы можно было по-настоящему простить его. Если бы она рискнула порвать с Уэстом, позволив Шоу его потреблять размышления — пусть даже недолгие — в последующие годы могли бы сложиться иначе. Ее удача также пошла под откос с началом войны, на которой погиб ее сын. Из-за ее “темперамента” получить роли было сложнее . В 1932 году она написала ему, предлагая опубликовать их “любовные письма” , но он отказался, приведя все доводы, кроме главного : их отношения так и не достигли стадии любовной связи.

Было бы несправедливо по отношению к Шоу сказать, что ‘предательство’ Августа 1913 год настроил его против миссис Пэт; в мае 1915 года он даже стал автором - я попросил ее взять 50% авторского гонорара за “Пигмалиона”. Но когда он встретил дочь миссис Пэт, то заметил: “Для нее я … всего лишь нелепый старый зануда, которого ее мать выставила дураком’. Она больше никогда не играла в пьесах Шоу; в качестве причины отказа от ее участия в “Доме разбитых сердец” он назвал то, что никто не будет зарабатывать больше 40 фунтов в неделю — сумма, которой пятидесятишестилетняя Стелла , возможно, была бы рада. Тем не менее, он продолжал быть необходимо и полезно, даже предполагая, что в один прекрасный момент, что он должен попробовать получить список гражданского пенсии для нее. Но в какой степени предательство раздражала стала очевидной в 1929 году, когда яблоко Тележка была произведена в Малверне. Миссис Пэт писала 7 июня 1929 года:: “Я пошла на бал к Селфриджам и встретила мисс Эдит Эванс, которая с интересом посмотрела на меня и сказала, что она играет со мной в тележку с яблоками? В “Тележке с яблоками” есть очень длинный первый акт и довольно длинный второй, разделенные короткой интерлюдией, которая, кажется , не служит никакой особой цели. В антракте король Магнус наносит визит Оринтии, красивой молодой придворной даме, с которой у него, по-видимому, романтические, но невинные отношения корабль. Она затевает ссору, и он успокаивает ее. Затем она предлагает Магнусу развестись со своей скучной женой и жениться на ней. Когда он отказывается, она восклицает: “У тебя низкие вкусы. Небеса

предлагают тебе розу, а ты цепляешься за капусту", - и Магнус замечает: - Какой же это мудрый человек, если ты заставляешь его выбирать между тем, чтобы поступить с уберите розы и обойдитесь без капусты, разве это не обезопасит капусту?' Оринтия величественно заявляет, что все знают, что она настоящая королева, и спрашивает, женился бы он на ней, если бы его жена умерла.

ТУПИК 223

Он говорит ей: "Моя дорогая Оринтия, я скорее женюсь на дьяволе". Быть женой - это не твоя работа". В конце сцены она становится игривой, когда он начинает уходить, чтобы выпить чаю со своей женой, и пытается удержать его силой; в итоге они начинают бороться на полу. Входит секретарша, затем поспешно выходит и , громко постучав, входит обратно. Оринтия величественно заявляет: "Король забывает обо всем, когда я здесь", но секретарь отвечает: "Никаких объяснений". необходимы меры. Я видел, что произошло.' Эта финальная сцена, сделанная Личность Оринтии узнаваема безошибочно; у Стеллы был похожий поединок по борьбе с Шоу, когда он пытался вернуться в Шарлотка.

В ответ на возмущенное письмо Стеллы Шоу так объяснил возможно, что личность Оринтии была секретом между ними, и Стелла возразила, спросив, как это могло быть секретом, когда Эдит Эванс рассказала ей об этом. (Шоу сказал, что Эдит Эванс 'догадалась' — маловероятное объяснение). Стелла была слишком вежлива, чтобы указать на то, что настоящий элемент пародии в сцене заключается в том, что Магнус отвергает Оринтию, а не наоборот.

По настоянию Стеллы Шоу изменил несколько строк, но в общих чертах сцена осталась прежней. Это единственный случай, когда Оринтия отвергается Магнусом, а не наоборот. Шоу, как известно, взял "литературный реванш", хотя в "Незрелости" он заставил персонажа сделать то же самое в обстоятельствах , которые чем— то напоминают ситуацию Шоу и Стеллы. Конечно , остается вероятность того, что ни одна из биографий Шоу не соответствует действительности. авторы статьи, похоже, сочли, что Стелла действительно просила Шоу избавиться от его "капусты" и жениться на ней. Письма не подтверждают это — за исключением фразы об отказе целоваться "если только Я была уверена в

обручальном кольце”; но, с другой стороны, вряд ли она сделала бы такое предложение в письме.

28 июня 1914 года миссис Пэт написала Шоу, спрашивая, нельзя ли что-нибудь сделать, чтобы продлить показ “Пигмалиона”, который должен был выйти через две недели, хотя все еще шел при полных залах. В тот же день молодой сербский террорист застрелил эрцгерцога Фердинанда Австрийского и его супругу в Сараево в Боснии.. Хотя никто не хотел войны, последствия были неизбежны. Австрия обстреляла Белград, Россия мобилизовала силы

чтобы защитить Сербию, Германия объявила войну России, а затем и союзнице России Франции, рассчитывая на быструю и жестокую кампанию, направленную на то, чтобы покончить с ними обоими до того, как они успеют завершить мобилизацию. Поскольку граница Франции была слишком короткой для полномасштабного вторжения, немцы решили нанести удар через Бельгию. Британия долгое время была недовольна увеличением численности немецкого военно-морского флота , но правда заключалась в том, что Британия и Германия были слишком могущественны и расширялись слишком быстро, чтобы рано или поздно не столкнуться. В любом случае, Британия была привержена защите неприкосновенности военно-морского флота. Граница с Бельгией. Помимо обязанности защищать маленького соседа, существовала необходимость защитить морское побережье Бельгии и Франции от захвата немцами. С учетом этого На атлантическом побережье Германия могла бы превратить Британию во второсортную торговую державу, даже если бы Британия решила сохранить нейтралитет. И вот вся Европа ринулась в войну.

Шоу предвидел приближение войны; он знал слишком многих людей в правительстве и Министерстве иностранных дел, чтобы не понимать, что витает в воздухе. Он написал две статьи на тему предотвращения войны, одну в марте 1913 года, другую в январе 1914 года. То, что он предлагал , было союзом между Францией и Великобританией для объединения против Германия, если Германия нападет — что и произошло на самом деле возникший в результате этого инцидент — а также наращивание вооружений и обязательная военная служба. Когда Англия вступила в войну в августе 1944 г. Шоу отправился в Торки и написал брошюру “Здравый смысл о войне”, которая в свое время была опубликована в “Нью-Йорк Таймс”. Государственный деятель, журнал, основанный Уэббами в 1913 году как Фабианский автомобиль.

Когда читаешь эту брошюру (опубликованную в журнале “Что я на самом деле писал о войне”) после двух мировых войн, она кажется одним из самых неуместных произведений Шоу, хотя Пирсон описывает ее как самый смелый поступок в карьере Шоу. Вряд ли стоит заострять внимание на том, что он хотел донести: высокий моральный настрой Британии - защита “маленькой

Бельгии” и т.д. — был обманом. Он намеревался отойти в сторону и взглянуть на человеческую природу со стороны, в духе Свифта. Эти основные положения можно было бы почерпнуть из предисловия к книге Оружие и медицина, как школа характера и воспитательница добродетели, должны быть официально закрыты и уволены всеми воюющими сторонами, когда эта война закончится.’ ‘Милитаризм не следует рассматривать как болезнь, свойственную только Пруссии. В Англии он свирепствует”.

тупик 225

“Я вижу, что обе нации одурачены… их юнкеры и милитаристы вымещают друг на друге гнев, который они должны были бы направить на уничтожение юнкерства и милитаризма в своей собственной стране’. Подобные настроения вполне уместны, хотя, возможно, их едва ли можно назвать тактичными в момент чрезвычайного положения в стране. Высказывание: “Если бы солдаты каждой участвующей армии были благоразумны, они бы расстреляли своих офицеров и вернулись домой” - было хорошим социализмом, но не особенно своевременным. И некоторые из его комментариев были просто неправдой. Неправдой было то, что “Мы начали это, и они пошли нам навстречу”… не нам их упрекать”. Более чем полвека спустя так же ясно, как и тогда, что это начал кайзер. Милитаризм, возможно, свирепствовал как в Англии, так и в Германии; но опять же, изучение исторических свидетельств показывает, что в Германии она была в десять раз более свирепой; Англия была не готова к войне. Этот последний пункт также опровергает другое , с точки зрения здравого смысла, наиболее противоречивое утверждение Шоу о том, что если кайзера после войны отправят на остров Святой Елены, то министра иностранных дел Великобритании Сэра Эдварда Грея тоже следует отправить туда. Единственной обоснованной точкой зрения Шоу было то, что Англия вступила в войну, потому что она не могла позволить Германии стать хозяином береговой линии Европы; но даже это не делает непосредственную причину Британии — пакт с Бельгией — ‘надуманным предлогом’.

То, что делал Шоу, конечно же, было использованием войны как предлога для своей социалистической антивоенной пропаганды и использованием своего обычного метода делать возмутительные и лишь наполовину правдивые утверждения , чтобы заставить всех задуматься. Но это было неподходящее время, и это выявило странный просчет, который заставил его начать превратить

“мечтательную” речь миссис Джордж в “Женитьбу” или “вальсирующего льва” в “Андрокле” - это была неуклюжесть. в первые годы своей карьеры он действовал на международной арене, а не в гостиной Лоусонов. Каковы бы ни были причины, Британия переживала самые тяжелые времена со времен Наполеона, и, очевидно , борьба будет вестись до конца. Позиция Шоу на самом деле не сильно отличалась от позиции всех остальных. ‘Я чувствовал, что стал свидетелем столкновения двух пиратских флотов, однако, с очень важной оговоркой, что, поскольку я, моя семья и друзья находились на борту британских кораблей, я не хотел, чтобы британская секция потерпела поражение, если бы я мог этому помочь”. Трудно понять, что он думал он “помогал” британской секции своей брошюрой; на самом деле, британская секция

226 БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

Немцы и их союзники немедленно прибегли к здравому смыслу в своей пропаганде и сумели доставить французам некоторые неприятности на Ближнем Востоке, цитируя Шоу перед арабами и разжигая восстание против французов.

Генри Артур Джонс, старый друг Шоу, яростно писал своей дочери: “Шоу продолжает свои безумные нападки. Я никогда ни на кого так не злился. Он пытается поддерживать вражду между Ирландией и Англией. Не думаю, что смогу встретиться с ним в будущем”. Джонс был не так уж неправ. Шоу не мог сказать ничего по-настоящему важного, но его старая привычка к саморекламе была слишком сильна; он должен был продолжать доставлять неудобства. Когда он позже описывал свои военные разногласия, это звучало так, как будто он отстаивал свою интеллектуальную целостность и здравый смысл вопреки крикам эмоциональных патриотов. При проверке оказалось, что это неправда. Проблема заключалась в том, что странная погруженность Шоу в себя делала его бестактным, так что, когда другие люди испытывали сильные эмоции, он продолжал читать лекции и разглагольствовать. Это стало очевидным еще во время катастрофы “Титаника” в 1912 году; в то время как нация была потрясена гибелью 1500 пассажиров, многие из которых были женщинами и детьми, Шоу писал в “Дейли Ньюс ” о “взрыве возмутительной романтической лжи” в сообщениях о катастрофе. Это был Джек Таннер, отчитывающий Рамсденов по поводу беременности Вайолет: “Бедный дорогой брат! Бедные дорогие друзья семьи! Бедные дорогие Табби и Грималкины! Бедняжки все, кроме женщины, которая собирается рискнуть своей жизнью, чтобы создать новую жизнь…” То же самое должно было случиться снова, когда в мае 1915 года немецкая подводная лодка потопила “Лузитанию”, американское судно с гражданскими пассажирами; немедленной реакцией Шоу было указать на то, что происходят гораздо худшие вещи на фронте, и что, возможно, это не так уж плохо, что гражданские лица должны почувствовать, каково это - быть на передовой. Что действительно раздражало людей, так это не то, прав был Шоу или нет, а ощущение маниакального эгоизма, которое сквозило в некоторых его утверждениях. Пример можно найти в заголовке одной из глав часть того, что я на самом деле написал о войне: “Русские солдаты последовали моему совету и вернулись домой”. Русские солдаты никогда не слышали о Шоу. Даже название. То, что я на

самом деле написал о войне , вызывает желание сказать: “Какая разница?’

Несомненно, именно это вызвало бурную реакцию

тупик 227

в начале 1915 года он был настроен против Шоу, а не против его “морального мужества”, как настаивают его биографы. Ему нечего было особенно сказать во время национального кризиса, и он настаивал на том, чтобы сказать это. Без сомнения , патриоты раздражали, но когда все это было отброшено в сторону, оставались неопровержимые факты: кайзер хотел войны, и Британия должна была сражаться или стать второсортной державой. Единственный возможный аргумент в данных обстоятельствах заключается в том, что Британии следовало бы довольствоваться превращением во второсортную державу; и это может быть обоснованным; однако Шоу не выдвигал этот аргумент. Неприязнь к нему возросла. Клуб драматургов прислал ему письмо с вопросом , не хочет ли он уйти в отставку, поскольку его члены предпочитают держаться подальше , чтобы не рисковать встречей с ним; Шоу согласился. Локк внезапно выбежал с заседания Общества писателей с криком: “Я не буду сидеть в одной комнате с мистером Бернардом Шоу”. Даже Новый Компания Statesman, основанная частично на деньги Шоу, отказалась публиковать его комментарии по поводу гибели “Лузитании”. На благотворительном утреннем представлении многие актеры отказались фотографироваться с Шоу. Его почта внезапно оказалась полна оскорбительных писем. Роберт Линд позже заметил, что о войне говорили как о борьбе между Великобританией и Францией, Россией и Бельгией, с одной стороны, и Германией, Турцией, Австрией и Бернардом Шоу - с другой. Несмотря на это, большинство выдающихся британских писателей не поддались панике и не стали ругать Шоу. Сутро высказал серьезное возражение, сказав, что здравый смысл Шоу был неуместен, и Конрад также приблизился к сути дела , когда сказал, что в вопросах национальной трагедии следует соблюдать достоинство, то есть кто-то не должен немедленно вскакивать и кричать: “Бедные полосатики и Грималкины!’

У нас нет никаких подробностей о реакции Шоу на внезапную

перемену в его судьбе. Англичане приняли его близко к сердцу еще до войны за то, что он называл их сентиментальными и глупцами; теперь же, совершенно неожиданно, они стали относиться к нему как к предателю, почти так же, как к его соотечественнику ирландцу Роджеру Кейсменту, повешенному за государственную измену в 1916 году. Пресса предложила бойкотировать его пьесы, и публика согласилась; единственной крупной пьесой Шоу, представленной во время войны, было возрождение первой пьесы “Фанни” в начале 1915 года, до того, как Замечания Шоу о “Лузитании” вызвали столько проблем. А

228 БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

‘Пьеса в одном действии’. “Инка из Иерусалима” читается как попытка вернуть расположение английской публики; это неумелая анти— Немецкая пропаганда, в которой типично шавианская служанка выдает себя за принцессу и издевается над кайзером (“инкой”), в конце концов отвергая его предложение руки и сердца на том основании, что он слишком беден. (Он признает, что война разорила его.) Другая одноактная военная пьеса “Август вносит свою лепту” (1916) - столь же несмешная сатира на менталитет британских военных. Несомненно , такие глупые солдаты, как лорд Огастес Хайкасл, действительно существуют, но не нужно особого мастерства, чтобы высмеять их; Шоу стреляет в легкую добычу. Что касается того, как Он солгал Ее мужу и отменил решение, то со стороны Шоу кажется странным, что он удосужился написать это; он похож на воспитателя детского сада, у которого вошло в привычку разговаривать с детьми, и он использует это для взрослых.

Оглядываясь назад, мы видим, что его непопулярность в первые два года войны не оказала долгосрочного влияния на карьеру Шоу; возобновление его пьес началось сразу же после окончания войны. Труднее понять, что сам Шоу никак не мог этого осознать. Вся его репутация блестящего человека и парадоксалиста испарилась. Его наиболее яростные противники считали его болтливым и опасным эгоистом; уравновешенные критики считали его бестактным дураком. Репутация, на создание которой он потратил столько времени , рухнула. Насколько он знал, она никогда не восстановится. Он был свидетелем того, как нечто подобное случилось с Оскаром Уайльдом, а Уайльд по-прежнему оставался человеком, о котором нельзя упоминать.

Но помимо этой личной катастрофы, произошел крах мира, который он помогал строить, поствикторианского мира с его религией эволюции и прогресса человечества. Он никогда не питал необдуманного оптимизма по поводу прогресса человечества; но с Вагнером , Ибсеном, Толстым, Уэллсом и им самим казалось, что мир, возможно, вступает в новую интеллектуальную эру, что разумный эволюционизм может заменить обанкротившиеся формы христианства. А затем, в одночасье, мир оказался в эпицентре грандиозной войны, которая доказала, что природа человека не изменилась за 2000 лет. годы. Шоу говорил то же самое, оправдывая анахронизмы прошлого.

Цезарь и Клеопатра; но, как и Уэллс и Толстой, он надеялся на обратное. Кроме того, все его интеллектуальные установки были направлены на процветающую и самодовольную Англию последних двадцати пяти лет. Какое отношение мог иметь другой остров Фон Булл к

Европа вернулась к варварству? Что касается майора Барбары, то теперь это казалось довольно неудачной шуткой. Евангелие от Эндрю Андершафта зашло слишком далеко.

После десятилетия “дурачества” и интеллектуальной акробатики Шоу внезапно вернулся на землю. В шестьдесят лет пришло время начать все сначала.

9 ЗАГЛЯНИТЕ В ХАОС

Для Европы война была настоящей катастрофой, но что касается Шоу был обеспокоен, жаль, что этого не произошло десятью годами раньше. Это резко остановило его; это вернуло ему серьезность, к которой он не прикасался почти десять лет.

Конечно, бессмысленно гадать, что могло бы произойти. Шоу считал, что события 1914 года можно было каким-то образом предотвратить; но нисходящая кривая от “Дилеммы доктора” к “Андроклу и льву” дает некоторые указания. Главная проблема Шоу заключалась в том, что он развивал в себе противоположность тому, что Китс называл “негативной способностью”, - способности поэта оставаться широко открытым для нового опыта и новых идей. Он так привык говорить, “выступать”, что перестал слушать. Пристли писал о нем: “Выступления часто были блестящими, всегда проникнутыми глубоким личным обаянием… Но выступление, каким бы ослепительным оно ни было, не является адекватной заменой обмену идеями и мнениями’. В этом Шоу был полной противоположностью Уэллсу, который, по словам Пристли, “никогда не заботился о своей персоне. Он был с вами, а не выступал перед вами”.* Это также объясняет, почему Уэллс развивался в последние десятилетия своей жизни так, как Шоу никогда не развивался. Огромная трилогия, которая является вершиной творчества всей его жизни, — “Очерк истории”, “Наука о жизни” , “Труд, богатство и счастье человечества” — была написана после войны, и в ней раскрывается разум, устремленный вовне, подобно огромному радару, охватывающему Вселенную. Для сравнения, разум Шоу был закрытым. Его развитие всегда было скорее внутренним

* Дж. Б. Пристли, “Margin Released”, стр. 164-166.

процесс, углубляющее понимание сил и импульсов внутри себя. Его главной проблемой было понять эволюционный импульс, который двигал им, и научиться служить ему. И после 1905 года он, по-видимому, подсознательно пришел к выводу, что достиг своего рода предела, что в том, что касалось этих более глубоких

целей, дальше идти было некуда.

В определенной степени он был прав. В конце концов, искусство - это попытка разрешить определенные конфликты, примирить определенные противоположности. В малом искусстве конфликты, как правило, происходят на личном или просто социальном уровне, как в пьесах Уайльда. Чем более выдающийся художник, тем больше конфликтов возникает в самой природе человека, вечное “да” Карлайла против вечного “нет”. Я попытался показать, как Шоу подошел к этой проблеме — великой романтической проблеме - и как он про он нашел решение, которое было за пределами понимания — или, по крайней мере, сочувствия — его современников. Реакцией Достоевского на человеческие страдания было желание “вернуть Богу его входной билет’. Но это было основано на представлениях русских о мистическом, всемогущем Боге. Шоу ответил, что у Бога нет иного выбора, кроме как действовать через людей. ‘Это было в первые дни, когда Он создал крупу”, - говорит Бланко Познет. ‘Тогда это было лучшее, что Он мог придумать, но когда у Него что-то пошло не так, он заставил нас с тобой бороться с крупом вместо него”. Достоевский сделал страдания детей причиной неприятия Божьей вселенной.; Шоу ответил, что это еще один вопрос, который находится во власти человека.

Война заставила Шоу вновь открыть свои художественные книги и пересмотреть вопрос о человеческих страданиях. Его творчество должно было быть как-то расширено. Что он сразу же понял , так это то, что английская традиция, частью которой он был, — традиция, идущая от Скотта через Диккенса, — это какая-то как же мы сопротивляемся такому расширению, ведь это, по сути , комическая традиция. С другой стороны, европейская традиция, как правило, в основе своей трагична, от греческой драмы до романтизма девятнадцатого века. А незадолго до войны Англия очень хорошо познакомилась с русской традицией - романами Достоевского., Были переведены Андреев и Арцыбашев, поставлены пьесы Чехова, а балет Дягилева стал сенсацией театрального сезона 1913 года. Непосредственной реакцией Шоу на его знакомство с этой традицией стало написание пьесы “Великая Екатерина”

232 БЕРНАРД ШОУ. “ПЕРЕОЦЕНКА”

(1913) - сатира на англичан в его самом глупом стиле.

Отрезвляющий эффект войны вызвал появление второй “русской” пьесы “Сердце”. “Брейк-хаус” - пьеса, которая доставила ему больше хлопот, чем все, что он делал до сих пор, и на написание которой ушло пять лет.

Самое интересное в “Доме разбитых сердец” то, что это, с художественной точки зрения, первая неудача Шоу после “Донжуана”. До сих пор Шоу всегда старался откусывать не больше, чем мог прожевать. Теперь он хотел произвести эффект, которого никогда не производил раньше: создать атмосферу тщетности и скуки с оттенком угрозы. Темой пьесы должно было стать Европа незадолго до войны, эмоциональная поверхностность и дрейф, “обесценивание ценностей”, которые Ницше называл нигилизмом. Структура “домашней вечеринки” уже использовалась при получении Брак и мезальянс. Но это должна была быть гораздо более сложная и содержательная пьеса, поскольку в ней была предпринята попытка изобразить все важные умонастроения того периода: викторианский идеализм. Имперский колониализм, безжалостную этику крупного бизнеса, неэффективность сообщество романтичных мечтателей наяву. (В Германии Томас Манн делал то же самое в гораздо большем масштабе с “Волшебной горой”, используя санаторий как символ больной Европы.) Все это должно было сформироваться вокруг героя Шоу, полубезумного капитана Шотовера , основная цель которого - достичь “седьмой степени сосредоточенности”. тион’. Он был снят по мотивам рассказа отца актрисы Лены Эшвелл, который заложил основу пьесы.

Но тогда давайте задумаемся: как бы Шоу отнесся к этой европейской войне? Прежде всего, что это было в значительной степени следствием капитализма, национализма и милитаризма, которые он уже осуждал в предыдущих пьесах. Что ему оставалось сказать? Опять же, главная проблема заключается в том, что человек с богатым воображением, высший эволюционный тип, не в состоянии сыграть свою реальную роль в мире. национальная драма. Но он не только говорил об этом раньше; он даже пытался найти решение в “Майоре Барбаре”. Короче говоря, Шоу уже сказал все, что хотел сказать по этому поводу. И все же он хотел пересмотреть это в свете мировой войны.

В таком случае, что Шоу действительно хотел сделать, так это создать

Пьеса “настроение”, как у Чехова, английский эквивалент “Вишни” Фруктовый сад. Но это было именно то, к чему он не был подготовлен. Драматургия Шоу зависит от ясности ума, от того, что разумные и красноречивые персонажи способны обсуждать свои проблемы. Более того, главное достоинство Шоу как драматурга в том, что он может воплотить все в жизнь, даже в таких дискуссионных пьесах, как “Женитьба” и Мезальянс; и в его лучших пьесах драматическое движение развивается четко и прямолинейно. Таннер спрашивает: “Рамсден, ты знаешь, что это такое?”, размахивая листом бумаги, и с этого момента все в пьесе развивается из вопроса. Русская драма — или роман — намеренно избегает такого рода движений; ей доставляет удовольствие подчеркивать несущественность повседневной жизни.; Обломов сидит у себя на печи, и ничего особенного не происходит.

Все это означает, что то, к чему стремился Шоу, было невозможным. уважение к его таланту. В чем ему действительно удалось преуспеть, так это в создании типичной пьесы Шоу с ярко выраженными персонажами и большим количеством активных действий, но которая, в отличие от других его пьес, совершенно очевидно не говорит того, что хотела сказать. В пьесе происходит многое , но ничто из этого не имеет отношения к главной теме. Молодая девушка Элли Данн появляется в “Доме разбитых сердец” и рассказывает хозяйке о романтической связи с рукой какая-то незнакомка в Национальной галерее; она, очевидно, влюблена. Входит красивый незнакомец, и Элли представляет его как мужчину, о котором она говорила. Хозяйка говорит: ‘Какая прелесть! Это мой муж”. Совпадение нелепое, но оно придает пьесе ощущение движения. Что же получается из романтических отношений Элли Данн и Гектора Хэшебая? Ничего. Она достигла своей цели: представить Гектора, романтичного мечтателя, способного на смелые поступки, но предпочитающего лгать — и мечтать — о том, чего он не совершал.

Большая часть пьесы отличается этой произвольностью. Шоу однажды заявил , что, когда он начинал пьесу, он понятия не имел, чем она закончится. Это явно не соответствует действительности в отношении большинства его пьес, но, похоже, это правда в отношении “Дома разбитых сердец”. В ней чувствуется импровизация. Каждый раз, когда начинается

действие, Шоу представляет нового персонажа или какое -то новое событие. Точно так же, как в “Мезальянсе” он представил авиакатастрофу, здесь он вводит комического грабителя, когда действие начинает затухать, и грабителем оказывается старый боцман Капитан Шотовер и муж медсестры-экономки. Оно

все это так же абсурдно, как и “вальсирующий лев”, но возникает ощущение, что на этот раз Шоу не щелкает пальцами перед аудиторией, а пытается скрыть собственную неуверенность.

Истинная тема пьесы скрыта в некоторых репликах Капитан Шотовер. Элли Данн намерена выйти замуж за жуликоватого бизнесмена Босса Мэнгана, потому что ее душа нуждается в музыке , картинах, книгах и горах… А она не может получить все это без денег. Шотовер говорит ей: “Ты ищешь богатого мужа. В твоем возрасте я искала трудностей, опасностей, ужасов и смерти, чтобы острее ощутить в себе жизнь’. И это более глубокая тема пьесы — тема, которой Шоу никогда раньше не касался и которая, в некотором смысле, противоречила его социалистическим убеждениям. Шотовер - духовно здоровый человек, который искал опасности, потому что безопасность подавляет и деморализует. И это , по сути, то, что не так с Heartbreak House — Европой, в которой Мезальянс и невыносимый Бэссингтон Саки: он душит своей тривиальностью, и эта тривиальность порождает желание умереть, которое привело к войне. Потому что не может быть никаких сомнений в том, что Шоу говорит именно это. В конце пьесы происходит воздушный налет (во время которого Мэнган погибает); Гектор включает в доме весь свет. И когда рейд заканчивается, Хесиона Хэшебай говорит: “Я надеюсь , они придут снова завтра вечером”, а Элли отвечает: “О, я надеюсь на это”. Это реакция Руперта Брука на войну:

‘Чтобы превратиться, подобно пловцам, в чистоту, прыгающую с парашютом”,

Радуясь тому, что мир стал старым, холодным и усталым”.

Сам Шоу не испытывал подобного желания умереть. Однажды он сказал: “Вы можете сколько угодно требовать от меня морального мужества, но когда вы начинаете стрелять и избивать друг друга, я пользуюсь привилегией труса и прячусь под кровать. Моя жизнь слишком ценна, чтобы ее можно было расстреливать из автомата’.

Можно было бы ожидать, что Шотовер, как самый серьезный персонаж пьесы, будет создавать контраст с ощущением тщетности; но, напротив, он признается Элли, что большую часть

времени проводит, попивая ром, и что его идеи теперь - “отголоски, ничего , кроме отголосков’. Он оставил всякую реальную надежду достичь “седьмой степени концентрации” много лет назад.

Что касается проблемы отношения высшего эволюционного типа к обществу, управляемому боссом Мангансом, то пьеса, похоже, подходит к концу

что ответа нет — по крайней мере, на данный момент. Шотовер хочет изобрести какое-нибудь оружие, которое дало бы ему власть над манганами: ‘Между нашим потомством и их потомством существует вражда. Они знают это и действуют в соответствии с этим, подавляя наши души. Они верят в себя. Когда мы поверим в себя, мы убьем их”. Это долгий и очень странный шаг Тома Броудбента и Эндрю Андершафта. Гектор возражает, указывая на то, что “сын Мэнгана может быть Платоном, а Рэндалл - Шелли”; “Мы являемся частью друг друга”. Тогда каков ответ, если Манганы заставляют нас “каждый день убивать лучшую половину себя , чтобы умилостивить их”? Очевидно, что немедленного ответа нет. Ситуация является тупиковой, если только Мэнган при удобном случае не взорвет себя.

Можно видеть, что война заставила Шоу осознать ряд новых проблем. “Дом разбитых сердец” предвосхищает “Пустошь” Элиота по своему тону и анализу проблемы цивилизации, находящейся под угрозой исчезновения. заминированный тривиальностью и ‘нигилизмом’. Но Элиот пришел к выводу, что ответ кроется в возвращении к традиционному христианству, а Шоу был совершенно уверен, что это не так.

По—настоящему впечатляющим в Heartbreak House является то, что он представляет собой первый большой шаг вперед, который Шоу сделал за последние десять лет, - шаг в его реальном мышлении. Майор Барбара заявила, что мы должны добиться цивилизации любой ценой, и что это неизбежно повлечет за собой усиление индустриализации и централизации. Под Мужчины

shaft хорошо одеты и накормлены; Барбара понимает, что сейчас им нужна пища для души. Более того, она понимает, что сытого мужчину “обратить” труднее, чем голодающего . Почему так должно быть? Потому что одна из главных человеческих проблем - это лень; несчастный человек борется с собой, а довольный человек расслабляется и зевает.

Итак, даже в 1905 году Шоу понимал, что проблема заключается в том, как сохранить в комфортабельном обществе осознание его эволюционного предназначения — ведь в этом, в конце концов, и заключается основная роль церкви: напоминать людям, вовлеченным в тривиальности повседневной жизни , о более широком значении этого слова.

Теперь Шоу смотрит на проблему со всей серьезностью. Одна из проблем

236 БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА ЦЕННОСТЕЙ

цивилизованное и комфортное общество будет склонно погружаться в скуку, терять всякое чувство цели.

капитан Шотовер. В море с морем ничего не случается. С небом ничего не случается. Солнце встает на востоке и заходит на западе. .. . Ничего не происходит, за исключением того, о чем вряд ли стоит упоминать.

элли. Что это, о капитан, мой капитан?

капитан Шотовер (яростно). Ничего, кроме грохота

корабль пьяного шкипера разбился о скалы, его гнилые обломки разлетелись вдребезги.

бревна, оторвавшиеся ржавые пластины, утонувшая команда

как крысы в мышеловке.

элли. Мораль: не употребляйте ром.

шотовер (яростно). Это ложь, дитя мое. Пусть человек выпивает по десять бочек рома в день, он не будет пьяным капитаном, пока не станет капитаном-дрейфером. В то время как он может заложить свой курс и встать на его мост и рулить, он не пьяница. Это человек, который лжет пить на своей койке и надеется на провидение за то, что я называю пьяного капитана, хотя он не пил ничего, кроме воды Река Иордан.

И Гектор подчеркивает этот момент, спрашивая: “А что это за корабль, на котором мы все находимся? Эту тюрьму души мы называем Англией?’ Но что можно сделать с этой утратой целеустремленности, которая приходит вместе с комфортом и процветанием? Последние строки пьесы — “Я надеюсь , они придут завтра вечером” Гесионы — это признание того, что война - это следствие скуки и отсутствия реальной цели, а также международной напряженности. Общество изобилия неизбежно является обществом насилия. Другими словами, эта цивилизация, которая является необходимым инструментом эволюционной силы, содержит в себе семена собственного разрушения. “Цивилизация не может выжить без приключений”, - сказал

Уайтхед, возможно, величайший современник Шоу . Вот почему Шотовер стремился к опасностям, лишениям, ужасу и смерти, “чтобы я мог острее ощутить жизнь во мне”.

Это стало новым признанием для Шоу — как, впрочем, и для большинства его современников. Это означало полное изменение культурного климата, огромный скачок между буржуазией Ибсена с ее моральными проблемами и народом Майкла Арлена. Зеленая шляпа и контрапункт Олдоса Хаксли, для которого мораль стала неуместной. Заслуга Шоу в том, что он был первым человеком в Англии, который ясно увидел это и написал об этом.

Пустынная Земля , Старое Сено , Солнце Тоже Встает , Мерзкие Тела , “Великий Гэтсби” и все остальные появились в течение следующего десятилетия. Любопытная историческая интуиция Шоу сослужила ему хорошую службу.

В годы войны была написана еще одна важная работа: предисловие к “Андроклу и льву” (1916). Возвращение к серьезности , вызванное войной, по-видимому, побудило Шоу перечитать Евангелия и сделать определенные открытия об Иисусе и христианстве. Некоторые из них наверняка покажутся ортодоксальному христианину богохульными, но если изучать Евангелия в свете предисловия Шоу, то трудно понять, как их можно отрицать. Один из его наиболее интересных выводов заключается в том, что в определенный момент своей жизни Иисус стал безумным или, по крайней мере, неуравновешенным и одержимым — в частности, когда Петр воскликнул: “Ты Христос, сын Бога живого!’ Шоу также указывает, что Иисус объявил, что Последний Судья это изменение должно было произойти еще при жизни людей, присутствовавших при распятии; еще одно свидетельство того, что он был далеко не всеведущим. Он был казнен за богохульное провозглашение себя Богом, а не за свои социальные или политические взгляды или доктрину прощения грехов. Но, пожалуй, самым революционным в этом предисловии является рассказ Шоу о Павле:

‘Внезапно на сцену выходит гениальный человек Павел, яростный антихристианин, держащий одежду людей, которые забрасывают его камнями Стивен. Он с большим рвением преследует христиан, и этот вид спорта он совмещает с работой изготовителя

палаток. Эта темпераментная ненависть к Иисусу, которого он никогда не видел, является патологическим симптомом того особого типа совести и нервной системы, которые подчиняют своих жертв тирании двух безумных страхов: страха греха и ужаса смерти, которые можно также назвать страхом секса и страхом смерти. жизнь. Теперь Иисус, с его здоровой совестью на высшем уровне, был свободен от этих ужасов. Он свободно общался с грешниками и , насколько нам известно, ни на минуту не задумывался о том, было ли его поведение греховным или нет; так что он заставил нас принять его как человека без греха. Даже если мы будем считать его последние дни днями безумия, он, тем не менее, довольно убедительно продемонстрировал свое превосходство над страхом смерти. Это, должно быть, одновременно восхищало и ужасало Пола, или Савла, как его называли. Этим ужасом объясняется его жестокое преследование христиан. Восхищение объясняет самую странную из его фантазий: страсть к

связывая имя Иисуса Христа с великой идеей, которая посетила его по дороге в Дамаск, идеей о том, что он может не только сделать религию из двух своих страхов, но и что движение, начатое Иисусом, стало ядром его новой веры. Церковь. Это была чудовищная идея; и шок от нее, когда он после стражи объявили, что он ослеп на несколько дней. Он услышал, как Иисус взывает к нему с облаков: “Зачем гонишь меня?” Его естественная ненависть к учителю, для которого грех и смерть были не страшны, превратилась в безудержное поклонение ему, в котором есть что-то отталкивающее , как красота, увиденная в ложном свете.5

Павел изобрел религию искупления от Первородный грех через заместительное искупление. Как отмечает Шоу : “Нет никаких свидетельств того, что Христос когда-либо говорил кому-либо: ”Иди и греши, сколько хочешь, можешь свалить все на меня“. Он сказал ”Больше не греши” и настаивал на том, что он устанавливает стандарты поведения, а не принижая это… Мысль о том, что он проливал свою кровь для того, чтобы каждый мелкий мошенник, прелюбодей и распутник мог погрязнуть в ней и выйти из нее белее снега , не может быть приписана ему самому. “Я пришел как безошибочное патентованное лекарство от нечистой совести” - это не одно из изречений в Евангелиях.’ Короче говоря, религия, которая на протяжении 2000 лет выдавалась за христианство, была изобретена святым Павлом и является пародией на то, что на самом деле говорил Иисус. Павел сказал: “Верьте в Иисуса , и вы будете спасены”. Иисус сказал: “Идите и спасайтесь сами; Я могу только сказать вам, как это сделать.’

Попытка кратко изложить суть этого предисловия позволяет осознать качество, которое делает Шоу великим: он пишет ясно и доступно. давление, которое означает, что он уже является своим собственным резюме. Его разум светится, как лампа высокого давления, излучая ровный белый свет, который возбуждает. И это не было природным талантом, “литературным даром”; это было результатом дисциплины, которую он всю жизнь практиковал.

Окончание войны сделало Шоу еще более знаменитым, чем когда-

либо, и теперь он стал признанным классиком. Возможно, это было неизбежно. В том поколении было много хороших писателей — Беннетт, Конрад, Голсуорси, Киплинг, Гиссинг, Мур — но, кроме Уэллса, никто из них не обладал интеллектуальным весом. А Шоу и

Уэллс вместе с ними убедил Англию в том, что у выдающегося писателя должны быть не только эмоции, но и мозги. Его влияние в этом отношении можно увидеть в творчестве нового поколения: Элиот, Джойс, Паунд, Хаксли.

Джей Би Пристли делает еще один интересный вывод в своем авто биография: “В те времена, когда еще не было кинозвезд и ” телеведущих”… таких писателей, как Шоу, Уэллс, Беннетт, в новостях, ежедневной журналистике не было недостатка. (Даже в конце двадцатых годов Беннетт мог заявлять — на мой взгляд, глупо, — что об успешном романисте следует упоминать в той или иной газете каждый день.) Поскольку на них не работали отделы рекламы, об их действиях и высказываниях писали неделю за неделей. Даже люди , которые никогда не читали ни слова из того, что они написали, знали о них все”.*

В 1922 году Шоу написал Беатрис Уэбб в письме: ‘Я быстро старею… Я потерял всякий интерес к женщинам, и мне наскучил их повышенный интерес ко мне”. Очевидно, он имел в виду молодых женщин в летних школах Шавиана. В одном из апокрифических анекдотов того периода говорится о танцовщице Айседора Дункан (чье лицо Шоу описал как “как будто оно было сделано из сахара и кто-то его облизал”), которая, как говорят , предложила Шоу завести ребенка, поскольку ребенок с его мозгами и ее красотой был бы вундеркиндом. Предполагается, что Шоу ответил: “А что, если у него есть твои мозги и моя красота?”

Философ К. Э.М. Джоуд, который был незаслуженно забыт после своей смерти в 1953 году, описывает, как он посетил Летние школы Фабиана в послевоенные годы:

“В 1919 году и в начале 20-х годов школа проводилась в вегетарианском заведении Пенлея на Девонширском побережье недалеко от Дартмута. Шоу, который время от времени жил в

шале в сотне ярдов от главного здания школы, занимался написанием пьес. За обедом я обычно садился за его столик, радуясь близости, с трепетом слушая, как он просит соль, радуясь возможности передать ее. Но мне было трудно поддерживать разговор. Речь Шоу лилась непрерывно, как из фонтана, но он, казалось, никогда не обращал особого внимания на то, что кто-то говорил ему в ответ; конечно, не на то, что говорил я, так что вместо взаимных уступок в разговоре получился монолог Шавиана. Поговорите с которым * стр. 164, указ. соч.

вы должны слушать, не вникая в суть, - это один из лучших способов нагнать скуку. … В случае Шоу только чрезвычайная заинтересованность в предмете помешала почти непрерывному монологу произвести свой обычный эффект. В значительной степени этот вопрос состоял из анекдотов об известных людях. Шоу познакомился со всеми, с кем стоило познакомиться, и когда он начинал: “однажды, когда я гостил у Харди…’, или “Мередит говорила мне…”, или “Я всегда говорю Уэллсу, что его настоящая проблема в том, что…” Я был очарован.’

Справедливости ради стоит отметить, что Шоу сомневается в том, что кто-либо из молодых людей за столом мог сказать что-то, что могло бы его заинтересовать, в то время как его рассказы о знаменитых людях свидетельствуют о доброжелательном желании оценить молодых фабианцев по достоинству. И Пристли , и Джоуд свидетельствуют о мягком обаянии его манер, которое было бы несовместимо с маниакальным желанием потакать своему тщеславию. Шоу, возможно, не всегда был тактичным, но, по его собственному мнению, он всегда был щедрым, всегда внимательным, всегда вежливым.

Джоуд забавно продолжает::

‘Днем Шоу можно было увидеть купающимся: это было странное зрелище. Его конечности, как мне показалось, были недостаточно приспособлены к своему центральному руководящему органу, в результате чего они, казалось , обладали собственной волей, двигаясь каждая в своем индивидуальном направлении и действуя совершенно независимо друг от друга. Танцы Шоу производили такое же впечатление; не могу сказать, разделяли ли это его партнеры; они были слишком почтительны, чтобы говорить об этом”.

Это замечание Джоуда, возможно, объясняет, почему Шоу умудрялся попадать в такое количество несчастных случаев. (Он написал Чарльзу Рикеттсу в 1918 год: “Я на неделю потерял сознание из—за отравления трупным ядом и падения со ступенек на свою драгоценную голову - вид физических упражнений, который я несколько перерос. Поэтому теперь, когда я справился с этим, я обнаружил, что это здорово взбодрило меня; а шишки на моей голове я принимаю за интеллект”.) Тем более забавно, что

Шоу так сразу же ухватился за любое новое изобретение в области транспорта; после его первых дней езды на велосипеде, он был одним из первых людей в Англии, купивших автомобиль, а позже одним из первых, кто совершил путешествие на экспериментальном самолете. Полет на воздушном шаре в 1907 году в честь первого английского представления

“Дон Жуан в аду” закончился тем, что он врезался в ветви дерева. (Вождение Шоу часто приводило к катастрофам, потому что в его первой машине акселератор находился между сцеплением и тормозом; с тех пор он, скорее всего, приводил к катастрофе, ускоряясь в критические моменты , когда следовало тормозить; его жена или шофер должны были быть готовы выключить зажигание.)

Джоуд также описывает, как Шоу читал “Возвращение к Мафусале” в летней школе:

Шоу, который никогда не появлялся раньше полудня, проводил утро за написанием, а иногда и вечером зачитывал собравшимся то, что написал. Чтение было очень впечатляющим. Шоу сидел перед письменным столом , по обе стороны от него стояли свечи, остальная часть зала была погружена в темноту. Много написано об актерском мастерстве Шоу… Но тот, кто на самом деле не слышал, как Шоу читает одну из своих пьес , не сможет представить себе очарования и силы его подачи. ’ В свете этого кажется досадным, что Шоу не делал записей своих собственных пьес.*

Позже Джоуд написал книгу “Материя, жизнь и ценность” (1929) - грандиозную и впечатляющую попытку осмыслить философские следствия эволюционизма Шоу; это лучшая книга Джоуда и до сих пор остается лучшим философским изложением идей Шоу.

Примерно в это же время — в 1922 году — Шоу познакомился с Т. Э. Лоуренсом, “Лоуренсом Аравийским”, которого Сидни привел в квартиру Шоу Кокерелл. В свое время Лоуренс попросил Шоу прочитать рукопись “Семи столпов мудрости”. Шарлотта прочла ее и пришла в восторг; Шоу уговорили прочитать отдельные части, он признал, что это хорошая книга, и дал Лоуренсу исчерпывающие советы по пунктуации. Но Шоу не смог понять ни

Лоуренса, ни его самого. Семь столпов. Шоу, по сути, был поздневикторианцем, а Лоуренс во всех отношениях был фигурой нового века. По общему признанию, ни то, ни другое Ни Шоу, ни Шарлотта не обладали жизненно важным ключом к разгадке сложной личности Лоуренса, который появился только в последние годы: что он был типичным примером мазохизма, которому нравилось, когда его били, и он чувствовал себя глубоко виноватым из-за этого. Но невроз не является необходимым условием для понимания гениальности Лоуренса. Он был живым примером одного из “высших эволюционных типов” Шоу, который стал лидером арабского восстания против турок за * C. E. M. Joad, Шоу, 1949.

точно по той же причине, по которой Шотовер искал “трудностей, опасностей, ужаса и смерти’. Он был человеком, находящимся во власти силы, которую он не понимал, силы, которая, несмотря на его физическую слабость, позволила ему пережить три года войны в пустыне. Он писал о Арабы: “Их менее сильная воля ослабла раньше, чем моя , и по сравнению с ними я казался жестким”. И эта огромная воля заставляла его, несмотря на любопытную философию отречения и отрицания, искать препятствия для преодоления. Описание “Гамлета”, данное Шоу , идеально подходит Лоуренсу: “человек, в котором обычные личные страсти… вытеснены более широкими и редкими интересами, и… обескураженный некоторой степенью критического самосознания’. На свете не было человека, способного лучше понять Лоуренса, чем Шоу; и все же, как показывает его портрет Лоуренса в фильме “Слишком правдив, чтобы быть хорошим”, он потерпел полную неудачу. Вклад Шоу в творчество Т. Э. Лоуренса был сделан Его друзья демонстрируют это еще больше; то, что произвело на Шоу впечатление в Лоуренса были легенды о принце Дамасском, Лоренс-бей и так далее. Сильной стороной Шоу было не его умение разбираться в других людях.

Точно так же нет никаких свидетельств того, что Шоу понимал дальнейшее развитие своего друга Грэнвилла Баркера. Между 1919 годом и в 1922 году Баркер написал пьесу “Тайная жизнь”, в которой триумфально и полностью удалось то, что Шоу не смогло сделать в Дом разбитых сердец. Шоу совершенно не повлиял на пьесу, но тема является фундаментальной для Шоу: люди , движимые неясным импульсом, который они не могут понять, даже если на сознательном уровне они считают, что у них нет убеждений. Пьеса является кульминацией творчества Баркера в течение всей его жизни и одним из важнейших произведений десятилетия, в котором она появилась. О ней до сих пор известно недостаточно.* Но Шоу, по крайней мере, должен был понять, что Баркер преуспел там, где потерпел неудачу.

Активное сотрудничество между Баркером и Шоу прекратилось в начале войны, когда Баркер отправился в Америку и познакомился с миллионершей Хелен Хантингдон. Позже он развелся с Лиллой Маккарти, чтобы жениться на ней. Новая миссис Баркер , похоже, была снобом, ненавидевшим социализм и

театр; а поскольку Шоу постоянно уговаривал Баркер вернуться в театр, она возненавидела Шоу. (Когда Лейбористская партия пришла к власти. Баркеру было бы присвоено звание пэра, если бы это сделала его жена

* На момент написания этой статьи (1968) она еще не была напечатана.

это не заставило его отказаться от социализма, который, как заметил Шоу, “должно быть, был для нее желчью и полынью”.)

Шоу рассказывает любопытнейшую историю о новой миссис Баркер, которую следует включить сюда:

- Ее ненависть ко мне проявилась самым неприятным образом. В мае 1925 года в Королевском колледже на Стрэнде состоялось собрание , на котором Баркер выступал с речью о театре. Председательствовал А. Дж. Бальфур; я был готов поддержать благодарственное голосование….

‘После того, как Баркер произнес свою речь, и Форбс Робертсон предложил выразить благодарность, я встал, чтобы поддержать его. В меня вселился дьявол… Я обрушил весь зал, заявив, что его уход с активной театральной работы был публичным скандалом….

‘То, что произошло потом, было совершенно невероятно. В тот момент , когда я встал, чтобы покинуть платформу, я почувствовал, что мой позвоночник превратился в ржавый железный прут, который скрежещет по основанию моего черепа. Боль в верхней и нижней частях позвоночника была такой ужасной, что я не мог даже наклониться, чтобы сесть в такси. Каким-то образом я добрался домой пешком, и когда приехала моя жена, я беспомощно лежал на своей кровати. Врачи ничего не могли с этим поделать, и я действительно думал, что мне конец. Меня привезли сюда, в Айот, и через некоторое время я начал немного прихрамывать, но я не осмеливался заходить дальше садовой калитки, пока однажды, сделав огромное усилие воли, я не решил пройти по дороге, что бы ни случилось. Мгновенно и чудесным образом боль оставила меня, и я полностью

выздоровел. Я заметил, что прошел ровно месяц с того момента, как я был поражен.

“Некоторое время спустя я встретил леди - (как ее зовут?..)…

как бы то ни было, она присутствовала на собрании Королевского колледжа, и я рассказал ей, что со мной произошло. Это, по ее словам, легко объяснимо. Она наблюдала за миссис Баркер, которая сидела прямо за моей спиной, и, пока я говорил, она подалась вперед на своем стуле, и каждый мускул на ее лице и теле был напряжен от ненависти. Не было ни малейшего сомнения, что она околдовала меня. И, услышав это, я не мог придумать другого объяснения.’*

Этот анекдот звучит настолько странно, что поначалу его трудно как-либо прокомментировать, за исключением того, что даже люди с таким интеллектом, как у Шоу

* Хескет Пирсон, Дж. Б.С. Постскриптум, 1951, с. 159-61.

Я

у них есть свои суеверия. На самом деле, это раскрывает тот аспект Шоу , который никогда не был достаточно подчеркнут. От атеизма самого В дни уныния и Сэнки в нем развивалось все более религиозное отношение. В ранних пьесах эволюция - это слепая сила, подобная лунатику, которой лишь частично удалось пробудить человека. Она часто глупа и расточительна, потому что ей не хватает осознанности. Бланко Поснет демонстрирует едва заметное изменение этого представления; теперь он обладает особой силой заставлять людей действовать в соответствии со своей волей; это не просто “высшие эволюционные типы”, такие как Дик Даджен и Дон Хуан, но коррумпированный шериф и мстительная проститутка. В “Доме разбитых сердец”, когда Элли говорит, что у нее “ужасный страх, что мое сердце разбито, но это горе не такое, каким я его себе представляла”, Гесиона отвечает: “Это всего лишь жизнь учит тебя, Петтикинс”. Этот комментарий настолько небрежен , что на него можно легко не обращать внимания. Но это подразумевает, что негативные события, такие как разбитое сердце, которые Шоу когда—то считал случайным результатом эволюции, теперь каким—то образом рассматриваются как позитивная формирующая сила в руках “власти” , которая реформирует Бланко и Фими. Слепая, идущая ощупью жизненная сила Человека и Супермена превратилась в нечто, у кого в рукаве припасено больше трюков, чем когда-то предполагал Шоу. И поэтому его очевидная доверчивость в отношении колдовства является лишь еще одним свидетельством его растущей склонности признавать, что ” на небе и на земле есть нечто большее…”

За “Домом разбитых сердец” последовала пьеса “Назад к Мафусаилу”, которая, по словам Шоу, “является мировой классикой, или это ничто”. Следует сразу признать, что как “мировая классика” Шоу она вызывает разочарование; она не стоит выше других его пьес, как “Фауст”, “Война и мир” или “Пер Гюнт” стоят выше других произведений своих создателей. Но тогда следует признать, что это несколько как это подходит Шоу. В его творчестве прослеживается поразительная последовательность; его сравнение себя с Моцартом вполне уместно . За исключением нескольких “дурачеств”, ничто из того, что он написал между “Домами вдовцов” и “Притянутыми за уши

баснями", не является полным провалом, и уровень его произведений на удивление высок. Его творчество - это горный хребет , в котором нет ни вершин Эвереста, ни глубоких долин.

ВЗГЛЯД В ХАОС 245

"Назад к Мафусаилу" - чрезвычайно неравномерная пьеса (или серия пьес; ее можно рассматривать либо как огромную пьесу в пяти действиях, либо как пять довольно коротких пьес). Ее заключительная часть. Что касается мысли "Может достичь" - это вершина творчества Шоу, по крайней мере, двух его разделов. "Дело происходит" и "Трагедия пожилого джентльмена" не хуже всего , что он когда-либо писал. В этих разделах постоянно ощущаешь странную нехватку самокритики, из-за которой у него появилось так много слабых шуток о том, как он привязан к ней. Муж и Огастес вносят свою лепту. Как драматург, Шоу сильно ухудшился после "Майора Барбары". Но как мыслитель он продолжал совершенствоваться со времен "квинтэссенции ибсенизма", о чем свидетельствует предисловие к "Андроклу". И поскольку "Возвращение к Мафусаилу" задумано как произведение, основанное на идеях, а не как драматический шедевр, его недостатки как пьесы легко простить. Если судить о пьесе как об идейном произведении, Шоу, несомненно, считал ее мировой классикой

.

В "Доме разбитых сердец" Шоу столкнулся с одной из самых сложных проблем признаки цивилизации, находящейся на полпути между мотивированным христианством и новым эволюционизмом, которые должны стать основой будущего. Шоу был убежден, что человек находится на грани исчезновения . Он очень медленно эволюционировал от животного уровня, а главной характеристикой животного является его пассивность. Оно - раб своего окружения, и его главная проблема - просто выжить. Благодаря использованию своего интеллекта и воображения человек перестал быть пассивным. И когда он открыл для себя организацию исследования, называемую наукой, его отношение к Вселенной резко изменилось; он внезапно стал хозяином необъятных областей знаний ледж — что означало обширные области Вселенной. Переход от рабства к господству

был слишком резким, он все еще психологически не приспособился к этому. Даже Исаак Ньютон, который первым увидел эти новые возможности власти, потратил свою жизнь на написание абсурдного комментария к Книге пророка Даниила, не сумев понять, что “Начала” лишили его права воспринимать Библию как откровение.

Согласно Дону Хуану в книге “Человек и сверхчеловек”, человек находится на грани принятия последствий своих ментальных способностей, и

начинающий формировать свою эволюционную судьбу, вместо того чтобы позволять природе формировать ее за него. Это приведет к новому исследованию своих ограничений, психологических и физических, и к неуклонному расширению своей свободы.

Все религии человечества были религиями пассивности, в которых пропасть между верующим и объектом поклонения столь же велика, как пропасть между королем и его рабами. Киган подытожил религию нового состояния человека: ‘Это храм, в котором жрец является поклоняющимся, а поклоняющийся - тем, кому поклоняются”. С того момента, как ученый впервые оказался в своем новом положении, религия, которая проводила различие между поклоняющимся и боготворимым, была обречена. Как бы ни было велико его чувство неполноценности, как бы ни была сильна его тоска по старому авторитету, его вновь обретенный разум неизбежно разрушит его старых богов. Как бы ни был напуган и несчастен человек, ему приходится обходиться без своей Церкви и Библию и остальные свои вероучения, и твердо стоять на своих собственных ногах, быть самому себе хозяином и судьей.

Но теперь возникает проблема. В лучшем случае лишь 5% представителей человеческой расы обладают силой, необходимой для того, чтобы выстоять в одиночку, и на практике представители высших эволюционных типов составляют лишь малую их часть. В “Доме разбитых сердец” Шоу столкнулся с социальными последствиями исчезновения старой религии: смелые, но неубедительные художники, бизнесмены с убеждением “Собака ест собаку”, безрезультатные идеалистки, которых эксплуатируют бизнесмены, умные девушки, которые смирились с необходимостью продавать себя; и все, кто страдает от скуки и желает, чтобы произошло что-то захватывающее. Результатом стала война, которая едва не уничтожила цивилизацию. Ницше видел еще больше:: столетие без религиозных убеждений окажется во власти каждого шарлатана и фанатика, который предложит вывести его из тупика; он предсказал эпоху диктаторов.

И теперь, в длинном предисловии к “Возвращению к Мафусаилу” — опять—таки, одному из его лучших произведений - Шоу начинает с анализа того, как произошла эта полная потеря веры. Его интерес здесь выходит за рамки простого краха старой религии; он

речь идет об активной силе материализма и “нигилизма”. О науке, которая разрушила основы догматики Христианство в конце концов провозгласило себя чисто негативным богом. Разрушив религиозную веру, она приступает к посыпке земли солью. Первая задача Шоу состоит в том, чтобы указать на то, что исчезновение появление догматического христианства не влечет за собой исчезновения значение понятия цели во Вселенной. Он интересуется теорией Дарвина о естественном отборе, или выживании вида. Наиболее приспособленный, и из этого следует, что человек мог достичь своей нынешней стадии эволюции с помощью чисто естественных процессов. Этому противоречит точка зрения старых эволюционистов — Гете, Эразма Дарвин и Ламарк, которые считали, что виды эволюционировали потому , что сами того хотели. По мнению Ламарка, жираф отрастил длинную шею , пытаясь дотянуться до самых высоких ветвей деревьев. По мнению Дарвина, некоторые жирафы случайно родились с длинными шеями, и во времена нехватки пищи они выживали, когда другие вымирали; и со временем воспроизводили себе подобных, пока у всех жирафов не стали длинные шеи.

Правда в том, что Шоу пытался решить проблему, которая была для него слишком сложной. Самое большее, что он мог сказать , - это то, что нет способа узнать, кто прав: Дарвин или Ламарк . Одна точка зрения охватывает известные факты так же хорошо, как и другая. А во времена Шоу реакция на догматическую религию была настолько бурной, что ученые предпочитали чисто механическое объяснение всему. Психолог Дж. Б. Уотсон создал психологию , в которой человек сводится к ряду поддающихся измерению рефлексов и реакций, и отверг такие неуловимые явления, как сознание и воля, как пережитки средневековых суеверий. Более пятидесяти лет спустя витализм по-прежнему является доминирующей формой психологии в Англии и Америке.

Единственный способ противопоставить виталистическую точку зрения механистической - это продемонстрировать, что механистическая точка зрения не учитывает некоторые факты. Сэмюэл Батлер пытался сделать что-то в этом роде в серии книг, начинающихся с “Бака” или “Хитрости”? но настолько безуспешно, что в большинстве справочников даже не упоминаются его антидарвиновские книги. Все, что смог сделать Шоу, - это изложить в своем ясном и очень забавном предисловии к “Назад ко мне”. села должен был четко объяснить разницу между творческими Эволюция и выживание наиболее приспособленных, а также заявить о своих предпочтениях-248 БЕРНАРД ШОУ: ПЕРЕОЦЕНКА

Центр творческой эволюции. “Когда человек говорит вам, что вы являетесь продуктом исключительно случайного отбора, вы не можете окончательно опровергнуть это. Вы можете только сказать ему, исходя из глубины своего внутреннего убеждения, что он дурак и лжец”. Казалось, что развитие науки было против Шоу; повторное открытие работы аббата Мендель указал, что изменения у видов, называемые мутациями, происходят из— за изменений в крошечных частицах, называемых генами. Гены определяют цвет ваших волос, форму вашего носа, размер ваших ног и, следовательно, длину шеи жирафа. Даже если бы отдельный жираф в результате бесконечных усилий приобрел более длинную шею , его дети никак не смогли бы унаследовать эту длинную шею . Если бы Шоу знал об этом, он, возможно, ответил бы, что нет доказательств того, что человеческая воля не может каким-либо образом влиять на гены , и дарвинисты ответили бы, что нет доказательств и обратного. Это снова привело бы к тупиковой ситуации.*

Но главная мысль этого предисловия заключается в том, что “цивилизация нуждается в религии как в вопросе жизни и смерти”, и что ответом может быть попытка создать новую религию, “объединив” все религиозные легенды мира, чтобы “Китай поделился своими мудрецами с Испания, а Испания - ее святые с Китаем”. Поскольку суть религии всегда одна и та же, будь то магометанство, синтоизм “изм” или христианство, - говорит Шоу, - почему они не пытаются осуществить своего рода слияние? Слабым местом этого аргумента, конечно, является то, что сила Церкви в эпоху Веры заключалась в ее убежденности уверенность в том, что легенды были правдой. Святые могут быть способны постичь духовную сущность религии и не обращать внимания на внешние атрибуты; большинству людей они нужны. Если у них нет внутреннего принуждения, которое действует как

авторитет, заставляющий их выкладываться по максимуму, тогда они нуждаются во внешнем авторитете; и этот авторитет немедленно теряет смысл, если вы объясните, что он полностью символичен и метафоричен.

Таким образом, может показаться, что Шоу не решил проблему , которую он поставил в “Майоре Барбаре” и “Доме разбитых сердец”. Но в пяти пьесах, составляющих “Возвращение к Мафусаилу”, он, по крайней мере, предпринимает еще одну всеобъемлющую попытку исследовать механизмы эволюции человека.

* Только в последние годы появился авторитетный биолог-дарвинист. Сэр Алистер Харди выдвинул точку зрения, что на гены могут влиять “психические факторы” (The Tiring Stream, 1965).

история. И его главная революционная мысль здесь заключается в том, что человек каким—то образом выбрал смерть, и что нет причин , по которым он не мог бы изменить свой выбор и жить столько, сколько захочет , - например, 300 лет. Дело в том, что в свои шестьдесят пять лет Шоу осознал еще один аспект проблемы: абсурдную краткость человеческой жизни. Первые пятьдесят лет своей жизни он провел в “литературной борьбе”, оказал огромное влияние на свое время, а затем сразу же начал терять способности , которые ему потребовалось так много времени, чтобы развить. “Человек-животное” может считать, что семидесяти пяти лет достаточно для его целей, поскольку он живет пассивно, но интеллектуальный человек обладает дальновидностью и целеустремленностью, и то, и другое оказывается стесненным в нынешней короткой продолжительности жизни, как музыканты оказались бы стесненными, если бы существовало правило, согласно которому ни одно музыкальное произведение не должно длиться вечно больше пяти минут. Подобно великому симфонисту, человек обладает способностью мыслить и планировать длинными, размашистыми линиями; ему нужно время, чтобы расшириться. Шоу утверждает , что лидеры цивилизации, государственные деятели, художники и ученые, должны прожить по меньшей мере 300 лет , чтобы спасти цивилизацию. Нынешние правители и мыслители просто не обладают достаточными способностями к

планированию для долгосрочной организации мира.

Каким образом человек “выбрал” смерть? В первой пьесе “В Начало” Шоу показывает, как Адам, живущий на более или менее животном уровне, находит вечную жизнь скучной перспективой и решает, что тысячи лет будет вполне достаточно; по истечении этого срока он умрет. Шоу не предполагает, что человек на самом деле делал что-то подобное на каком-либо этапе своей эволюции. Он предполагает, что повторяющаяся тщетность животного существования приводит к подсознательному желанию умереть. Жизнь животного неизбежно ограничена; как только оно освоится в окружающей среде и удовлетворит свои основные биологические потребности, жизнь может стать делом привычки; а как только привычка берет верх, жизненная сила начинает ослабевать. Жизненная сила может развиваться только при появлении новых интересов и новых задач. Поскольку интересы животного в физическом мире ограничены, его жизнь также ограничена, и новое, неопытное животное должно появиться на сцене и начать все сначала.

Все, что сделал человек, - это открыл направление, в котором его развитие теоретически может быть бесконечным: область знаний уступ. Он может получать такое же удовольствие от своей интеллектуальной деятельности , как животное от кормления или продолжения рода, и его интеллект не подвержен тем же ограничениям, что и его тело. У человека есть

2. ПЕРЕОЦЕНКА ДЖО БЕРНАРДА Шоу

направление, в котором он может развиваться бесконечно, без ограничений; чем больше он знает, тем больше он способен познать и тем больше становится его сила. Если мы готовы принять гипотезу о том, что смерть может быть вызвана отсутствием желания жить, то допустимо и обратное: целенаправленное желание прожить дольше на самом деле может заставить людей жить дольше. Безусловно, очевидно, что люди, утратившие желание жить, часто умирают; и что сильное желание жить может продлить жизнь.

Итак, во второй части “Пятикнижия”, “Евангелии от братьев Варнавы”, два биолога излагают свою теорию о том, что “мысленный взор”, который превратит человека в целеустремленное существо , также укрепит его подсознательную волю к жизни в течение трехсот лет. В дополнении к этому разделу под названием “Семейственность Франклина” Барнабас” (опубликовано в “Черной девушке в поисках бога”) Шоу очень четко заявляет об этом:

Конрад. Я отрицаю, что [умирание] является биологическим законом. Это не что иное, как вредная привычка. Мы можем жить столько, сколько захотим. Вы знаете, от чего на самом деле умирают люди?

безмерно.* От разумности. Они не хотят жить вечно. конрад. Из-за лени, недостатка убежденности и неспособности сделать свою жизнь стоящей того, чтобы ее прожить. Вот почему.

Братьев Варнаву заставляют излагать свою доктрину двум политикам, основанную на Ллойд Джордже и Асквите, и в ней много жесткой сатиры.

В следующей пьесе, “То, что происходит”, некоторые потомки политиков и братьев Барнабас делают открытие , что есть люди, которые прожили намного дольше обычной продолжительности жизни. Это открытие было сделано случайно, когда в государственном архиве изучали фильмы об известных людях, которые погибли в результате утопления; все знаменитости оказались одним и тем же человеком, который был вынужден притвориться мертвым или прослыть ненормальным. Когда это открытие было сделано, женщина-министр внутренних дел также

признала, что она “долгожительница’. Она была горничной Франклина Барнабаса; мужчина-долгожитель приходился ему зятем; и ирония в том, что ни один из них не воспринимал всерьез идею дожить до трехсот лет. По словам Шоу, для этого не обязательно стремиться сознательно; за дело может взяться подсознание.

В четвертой пьесе, ‘Трагедия пожилого джентльмена’,

*, которая поставлена по мотивам Г. К. Честертона.

мир теперь разделен на долгожителей и короткоживущих, и все долгожители объединены в стране, которая когда-то была Ирландия. Группа короткоживущих отправилась проконсультироваться с Оракулом по поводу какого-то незначительного политического решения. Пьеса является наименее успешной из пяти, потому что в ней снова присутствует сатира, подчеркивающая глупость коротышек по сравнению с долгожителями. Шоу добился высочайшего успеха в “Изображении”. Цезарь и Питер Киган - ‘высший эволюционный тип’; в своих долгожителях он, похоже, утратил свою хватку.

Но какими бы ни были недостатки предыдущих частей, пятая пьеса восполняет их; “Насколько может дотянуться мысль” оправдывает свое название. Художник в исполнении Шоу идеально подошел к этому кульминационному моменту своей творческой жизни. Действие происходит на 30 000 лет позже. Человек снова живет просто на природе, потому что ему больше не нужны гаджеты, дающие ему власть над природой. Метод здесь тот же, что и в предыдущих действиях: противопоставление зрелости и незрелости; но в сатире больше нет необходимости, потому что незрелые здесь - это “дети” (на самом деле трехлетние взрослые), которые все равно вырастут

.

Я уже говорил, что в “Возвращении к Мафусаилу” очень мало “драмы” в смысле Кандида или “Ученика дьявола”. Это

драматизированное изложение, объяснение. В первой пьесе змей рассказывает Еве о смерти, а позже Ева объясняет Адаму и Каину , что ее надежда на эволюцию заключается в художниках и ученых, а не в рабочих и бойцах. Во второй пьесе “Братья” Варнава объясняет политикам их эволюционизм. В третьей и четвертой пьесах долгожители пытаются объясниться с непонимающими коротышками. Может показаться, что так много объяснений противоположно тому, что мы понимаем под драмой; но, с другой стороны, все лучшие драмы Шоу были объяснительными. Он может драматизировать практически все, что угодно. (В книге “Что есть что у всех на свете” он даже превращает свое объяснение английской партийной системы в пьесу, которая является одной из самых успешных глав книги). Теперь, в последней пьесе, его Предки пытаются объяснить “детям” свое общее видение эволюции. Это правда, что эта пьеса вызвала больше критики, чем любая другая часть “пятикнижия”; все без исключения биографы и комментаторы Шоу испытывали отвращение к его предшественникам. Но если “Древние” не убеждают, то это не художественная неудача Шоу; эта пьеса обладает

уверенность в себе, которую он всегда проявляет, когда работает на пределе своих возможностей. “Древние” - логическое развитие книги Дона Интеллектуальный эволюционизм Хуана, а интеллектуальный эволюционизм вряд ли достигнет популярности, как высшая математика. Но вопрос о высшей математике не в том, может ли она завоевать всеобщую популярность, а в том, правдива она или нет. Вопрос, связанный с “Древними” Шоу, заключается в том, упускает ли он из виду важные факты, или это его критики привносят несущественное. Г. К. Честертон думал, что Шоу был бы лучшим философом, если бы наслаждался Рождеством; Шоу ответил бы — возможно, ответил — что сила эволюции стремится к тому, чтобы отталкивать людей от их удовольствия от совместных праздников и что было бы ошибкой предполагать, что более уединенные удовольствия разума не могут быть такими же интенсивными, как более “человеческие” занятия. По сути, каждый из них обвиняет другого в ограниченности, и решение читателя о том, кто прав, будет зависеть от того, кто ему ближе по темпераменту - Шоу или Честертон. Шоу, очевидно , пользуется авторитетом, но этого и следовало ожидать. О последней части “Возвращения к

Мафусаилу” можно сказать только то, что для любого, кто симпатизирует эволюционизму Шоу, это, пожалуй, его величайшее достижение.

В начале пьесы “дети” будущего готовятся к выходу. чтобы помочь родиться “малышу”, который все еще находится внутри огромного яйца. Когда она появляется на свет, “малышке” около двадцати лет; Шоу объясняет, что подобно тому, как современные младенцы проходят тысячи лет эволюции в утробе матери, так и дети будущего, прежде чем родиться, проходят первые двадцать лет человеческой жизни . Они также созревают с огромной скоростью. Четырехлетняя девочка говорит двухлетнему мальчику, что она уже переросла их поцелуи и ухаживания, потому что считает их тривиальными.:

ЮНОША.. . Раньше ты сердился, если я хотя бы изредка поглядывал на другую девочку.

Девушка. Какая разница, что я делал, когда был ребенком? Для меня не существовало ничего, кроме того, что я пробовал на вкус, к чему прикасался и что видел; и я хотел всего этого для себя, так же как хотел , чтобы луна играла со мной. Теперь мир открывается передо мной. Больше , чем мир: Вселенная. Даже мелочи превращаются в великие вещи и становятся чрезвычайно интересными. Задумывались ли вы когда-нибудь о свойствах чисел?

юноша… Цифры! ! ! Я не могу представить себе ничего более сухого и отталкивающего.

девушка. Они завораживают, просто завораживают. Я хочу сбежать от наших вечных танцев и музыки, просто посидеть в одиночестве и подумать о цифрах.

Она говорит ему: “Сон - это позорная вещь: я совсем не спала последние недели. Я ускользала из дома ночью, когда вы все были лежал без чувств… и бродил по лесу, думая, думая, думая; постигая мир; разбирая его на части; собирая его заново; разрабатывая методы; планируя эксперименты для проверки методов. …Каждое утро я возвращаюсь сюда с еще большей неохотой; и я знаю, что настанет время — возможно, оно уже наступило, — когда я вообще не вернусь”. стрефон. Как ужасно

холодно и неуютно! девушка. О, не говори мне о комфорте! Жизнь не стоит того, чтобы жить, если тебе приходится беспокоиться о комфорте. Комфорт превращает зиму в пытку, весну - в болезнь, лето - в угнетение, а осень - всего лишь в передышку.

До конца представления Шоу разыгрывает вариации на тему взросления. Древний человек помогает при рождении ребенка и объясняет элементарные факты эволюции. Затем скульптор открывает выставку своих последних работ и вызывает бурное негодование , потому что все они представляют собой этюды с изображением голов древних людей. Там есть особенно самоуверенная девушка Экразия, которая, судя по голосу, могла бы стать моделью для кого—то, с кого Шоу познакомился в летней школе , и которая обвиняет скульптора в том, что он потерял свой талант. Он говорит ей:: “Иди и посмотри на мои бюсты. Смотрите на них снова и снова , пока не получите полное представление о силе мысли, которая запечатлена в них; а затем вернитесь к прелестному кондитерскому изделию, которое вы называете скульптурой, и посмотрите, сможете ли вы вынести его скучную пустоту.’

После этого эпизода ученый Пигмалион рассказывает им, что ему удалось оживить двух живых существ, и далее следует единственный сатирический эпизод в пьесе. Существа мужского и женского пола - типичные люди нашего времени. Когда кто-то спрашивает этого человека, что он думает, он отвечает: “Я не видел сегодняшней газеты”. Он разражается напыщенной тирадой , в которой объясняет, что он король, а его спутница - королева. Затем они начинают ссориться; Пигмалион пытается вмешаться,

и женщина случайно убивает его, укусив за руку. (Это одна из немногих нелогичностей последнего акта; Шоу утверждает , что чем грубее форма жизни, тем выше ее способность к физическому выживанию — омар может отрастить потерянную конечность - и, следовательно, чем выше форма, тем легче его убить.) Появляется Древний, и два существа начинают обвинять друг друга в смерти. Древний говорит: “Давайте посмотрим, не сможем ли мы вдохнуть в них еще немного жизни”, - и кладет руку на лоб человека. На этот раз, когда он спрашивает мужчину: “Кого из вас нам убить?”, тот отвечает: “Пощадите ее и убейте меня”. Она

отвечает: “Убейте нас обоих. Как мы сможем жить друг без друга?’ Но внезапная ‘эволюция “эмоциональный скачок” истощает их обоих; мужчина падает в обморок, говоря:: “Я обескуражен. Жизнь - слишком тяжелое бремя”, а женщина говорит: “Я умираю… Я боюсь жить”. Они умирают с речами и тихой музыкой — преднамеренной пародией на Шекспира, — а затем новорожденный ребенок замечает: “Это было забавно”. Это самый сокрушительный комментарий Шоу о Шекспире и его взгляде на ‘жалкую человеческую натуру’.

Трагедия смерти Пигмалиона сделала детей более способными к пониманию, и древние люди теперь пытаются объяснить этапы эволюции человека. Первым шагом в сторону от животного мира стала способность человека создавать произведения искусства. ‘Искусство - это волшебное зеркало, которое вы создаете, чтобы отразить свои невидимые мечты в видимых картинах. Вы используете стеклянное зеркало, чтобы увидеть свое лицо; вы используете произведения искусства, чтобы увидеть свою душу. Но мы, те, кто постарше, не пользуемся ни стеклянными зеркалами, ни произведениями искусства. Мы обладаем непосредственным восприятием жизни”. Другими словами, у них развился “мысленный взор”, который позволяет им непосредственно осознавать цель жизни. Они больше не являются существами, которые живут, не понимая зачем; подсознательный эволюционный импульс стал для них полностью осознанным.

Человек перерастает произведения искусства и обращается к созерцанию. “Я скорее поднимусь на гору и снова спущусь, чем посмотрю на все статуи, которые когда-либо делали Мартеллус и Арджиллакс”, - говорит Ацис. “Это вдохновляет… к истине, что ты не можешь создать ничего, кроме себя самой”. Древняя Женщина объясняет: “Когда я отбросила своих кукол, как он отбросил своих друзей и горы, я обратилась к самой себе, как к высшей реальности. Здесь, и только здесь, я могла формировать и творить. Когда моя рука была слабой, а я хотел, чтобы она была сильной,

Я мог создать на нем накачанные мускулы; и когда я это понял, Я понял, что могу без какого-либо большего чуда отрастить себе десять рук и три головы. …Однажды, когда я устал учиться ходить вперед одними ногами, назад - другими и боком -

остальными одновременно, я сел на камень , положив четыре подбородка на четыре ладони, а четыре локтя - на четыре колена. И вдруг мне пришло в голову, что этот чудовищный механизм из голов и конечностей был не более моим, чем мои статуи были мной, и что это был всего лишь автомат, которого я поработил.'

Конечная цель этой способности к самосозиданию - полное господство над материей. Древние жили бесконечно долго, но рано или поздно умирали в результате несчастного случая. Они полностью контролировали свои тела, но не могли обойтись без них. И это их конечная цель - "избавление от плоти", "вихревая свобода от материи… водоворот чистого разума, который, когда возник мир, был водоворотом чистой силы'. И жизнь, начавшая свое вторжение в материю через одноклеточные органы, станет хозяином материальной вселенной.

Когда Древние оставляют их в покое, дети обсуждают то, что им было сказано; но лишь немногие из них начинают это понимать ; они заявляют, что предпочли бы покончить с собой до достижения "взрослого" возраста в четыре года. Один за другим они расходятся по своим постелям. Двое мужчин отвергают артистичную Экразию, и она уходит со словами: "В конце концов, я могу представить себе любовника благороднее любого из вас". Даже она обладает зачаточной силой, которая поднимет ее до уровня сверхчеловека: силой воображения, которая дает независимость от материального мира.

Пьеса заканчивается диалогом между призраками Адама, Евы, Каина и змея и заключительной длинной речью Лилит, матери-земли, в которой она говорит: "Они приняли бремя вечной жизни. Они с рождения терпят муки, и жизнь не покидает их даже в час гибели". Концовка драматически впечатляющая, но, возможно, излишняя особенно после того, что было раньше. Естественным стремлением Шоу было заканчивать свои пьесы как можно более впечатляюще, но результат не обязательно был лучше, чем когда он просто останавливал их , как в "Мезальянсе" или "Пигмалионе".

Драматически выражаясь, "Возвращение к Мафусаилу" - это нечто меньшее, чем мастер-

пьеса, и это просто потому, что она не соответствует основной формуле Шоу: столкновение эго. Когда Шоу нужно написать о герое, он также убедительно изображает других своих персонажей, особенно людей, которые уравновешивают героя — миссис Даджен, Робака Рамсдена, леди Бритомарт. Когда героя нет, его отношение к другим персонажам вырождается в довольно неуклюжую сатиру. Политики в “Возвращении к Мафусаилу ” - абсурдные карикатуры. Шоу возразил бы, что настоящие политики - это карикатуры. Но стоит только сравнить Политики Шоу совместно с Баркером в “Тайной жизни”, чтобы понять, как это можно сделать.

Правда в том, что Шоу в свои шестьдесят пять лет уже не очень интересовался людьми как таковыми. В его ранних романах полно совершенно обычных людей, за которыми достаточно хорошо наблюдают и изображают; это также относится к “Домам вдовца” и “Профессии миссис Уоррен”. В этих пьесах есть определенное ощущение значимости, которое исходит из реальной жизни. Кокейн и Сарториус, миссис Уоррен и сэр Джордж Крофтс, могут быть ‘Персонажи Шоу’, но их также можно узнать как живые типы. По мере того как растет его мастерство драматурга, Шоу становится все меньше и меньше интересоваться живыми типами, а “Другой остров” Фон Булла и Майор Барбара показывает Шоу в расцвете сил, восхищает он верил в свою способность создавать убедительные карикатуры. Но сцена в приюте Армии спасения Барбары уже показывает снижение его способности рисовать реальных людей; Билл Уокер, Рамми Митченс и Снобби Прайс - не слишком заметные кокни, так же как ковбои из “Разоблачения Бланко Познета” - не слишком заметные жители Запада. Персонажи “Дилеммы доктора” , женитьбы и мезальянса просто дружелюбны Карикатуры Шоу. “Пигмалион” демонстрирует улучшение просто потому, что Хиггинс придает ему центр тяжести; а когда главный персонаж Шоу “блистает” в центре сцены, карикатуры становятся вполне приемлемыми. Но когда нет центрального персонажа, невозможно не заметить, что Шоу утратил симпатию к своим творениям как к отдельным личностям; они существуют только для того, чтобы представлять то, что он хочет драматизировать Tise.

Я уже отмечал, что нужно проводить четкое различие между Шоу

как художником и Шоу как мыслителем. Шоу как художник ухудшился после “Дилеммы доктора”; Шоу как мыслитель

до самого конца не проявлял никаких признаков ослабления. Его способности как мыслителя возросли, а как художника уменьшились. Предисловие к “Человеку и сверхчеловеку” не имеет значения по сравнению с пьесой, но “Андрокл и лев” и “Назад к Мафусаилу” значительно отстают от уровня своих предисловий. Исключением здесь является последняя пьеса Вернемся к Мафусаилу, который, по сути, является драматизированным предисловием.

Следует признать, что с сегодняшнего дня — с 1921 года — и до конца своей жизни, тридцать лет спустя, Шоу перестал быть творческой силой как драматург. Он потерял интерес к людям до такой степени, что ему трудно создать узнаваемо реального человека. Но он по-прежнему может так ярко драматизировать идеи, что зрители не замечают нереальности персонажей. К сожалению, это верно только тогда, когда он драматизирует идеи, как в “Тележке с яблоками” и В “Золотых днях доброго короля Карла”. Когда это не так, результат может быть почти болезненным.

Когда оглядываешься на жизнь Шоу с вершины “Назад к Мафусаилу”, трудно отрицать, что он был одним из величайших людей своего времени, возможно, величайшим из всех. Это был очень долгий путь от ребенка, который был в восторге от Коттедж Торка, от подростка, который хотел стать вторым Микеланджело, от безбородого, неуклюжего юноши, прибывшего в Лондон и чуть не свел с ума свою мать, ударив Тристана по пианино. Он не закончил свою первую пьесу, пока не достиг возраста, в котором умерли Моцарт и Байрон, и не достиг возраста, в котором умер Шекспир, достигнув расцвета своих сил. К тому времени он достиг большего, чем большинство людей достигают за всю жизнь; по сути, теперь он добавил еще одну жизнь к первой.

В конце этого долгого паломничества он пришел к выводу , который противоречит большей части того, что считалось философией с начала цивилизации. Существует общее мнение ,

что жизнь, воспринимаемая мыслью, трагична. Счастье — это эмоциональное или физическое состояние. Когда мысль отбрасывает эмоции и видит жизнь, так сказать, без хлороформа, это осознается как фундаментально чуждое человеческим устремлениям. Но в “Человеке и сверхчеловеке” Дон Хуан объясняет, что он взял женщину “с-

отказавшись от хлороформа", и признал, что, несмотря на свободу от иллюзий, им двигала позитивная и творческая сила. И снова, в "Возвращении к Мафусаилу", Стрефон жалуется на то, что жизнь трудна, на что Старец отвечает: "Жизнь не предназначена для того, чтобы быть легкой, дитя мое, но наберись мужества: она может быть восхитительной". Если Шекспир считал жизнь трагичной, то это потому, что все его персонажи находятся на одном уровне с этими двумя 'существа', созданные Пигмалионом, которые заявляют, что их имена Озимандиас и Клеопатра. Согласно Шоу, жизнь кажется трагичной только тогда, когда на нее смотрят сквозь пелену незрелости и эмоций. Между жизнью и природой не существует постоянного "равновесия", благодаря которому жизнь расцветает, а затем умирает. Жизнь - это сражение, в котором она однажды одержит победу. Что касается последнего аргумента философов о том, что, каковы бы ни были его надежды и устремления, человек умирает, Шоу отвечает: не обязательно. Следует признать , что его оптимизм логичен и последователен. Нет таких вопросов , от которых он уклонялся бы.

Согласно Шоу, именно мышление поддерживает в человеке жизнь. Отчасти это объясняется тем, что мыслящий человек обладает дисциплиной и самоконтролем, которых нет у эмоционалистов. В этом отношении нравственная сущность шавианской философии выражена в разделе предисловия к книге "Назад к Мафусаилу", который называется " Величайшим из них является самоконтроль':

Поскольку в дарвинизме нет места свободе воли или какому-либо другому виду волеизъявления, неодарвинисты считали, что такой вещи , как самоконтроль, не существует. И все же самоконтроль - это всего лишь одно из важнейших качеств , необходимых для выживания, которое неизбежно определяется обстоятельствами. умело развиваться в долгосрочной перспективе. Неконтролируемые качества могут быть выбраны для выживания и развития в течение определенного периода времени и при определенных обстоятельствах. Например, поскольку именно неуправляемые обжоры изо всех сил стараются раздобыть еду и питье, их усилия развивают силу и хитрость в период такого дефицита, что все, что они могут сделать, - это не дать им переесть самим. Но изменение обстоятельств , влекущее за собой

изобилие продуктов питания, уничтожило бы их. Мы видим, что именно это происходит достаточно часто в случае со здоровым и энергичным бедняком, который становится миллионером в результате одной из случайностей нашей конкурентной торговли, и немедленно в конце концов, он начинает рыть себе могилу зубами. Но человек, обладающий самообладанием, переживает все подобные изменения обстоятельств.

потому что он приспосабливается к ним и ест не столько, сколько может вместить, и не столько, сколько может наскрести, а столько, сколько ему полезно. Что такое самоконтроль? Это не что иное , как высокоразвитое жизненное чувство, доминирующее и регулирующее простые аппетиты. Упускать из виду само существование этого высшего смысла; упускать очевидный вывод о том, что это качество отличает наиболее приспособленных к выживанию; короче говоря, упускать из виду высочайшее моральное требование эволюционного отбора: все это, что неодарвинисты делали во имя Естественного отбора, продемонстрировало наиболее жалкое отсутствие мастерства в своем предмете, полное отсутствие наблюдения за силами, на которые воздействует Естественный отбор.'

Это "высокоразвитое жизненное чувство, доминирующее и регулирующее простые аппетиты", безусловно, необходимо для долголетия; но оно не является решающим фактором; гораздо важнее чувство эволюционной цели, и оно должно формироваться мыслью. Шо тут определенная логика на его стороне; на взгляд через биографические словарь философов, ученых и математиков показывает что они гораздо более долгоживущие, как группа, чем поэты, музы математиков и художников. Любопытно, что Шоу, у которого полностью отсутствовали какие-либо научные или математические способности, выбрал математику в качестве символа возможностей своего разума. Хлоя спрашивает Стрефона: "Вы когда-нибудь задумывались о свойствах чисел?' и Позже Мартеллус с одобрением цитирует изречение какого-то неизвестного философа: "Оставь женщин и изучай математику". Последняя пьеса Шоу. "Жизнерадостные миллиарды" (1947) заканчивается длинной речью, восхваляющей математические способности, которые обещают человеку "интеллектуальный экстаз, превосходящий экстаз святых". Очевидно, Шоу не думал о математике как таковой; цифры ничего не говорят нам о

человеческой душе или вселенной; он, вероятно, согласился бы с Витгенштейном в том, что все математические утверждения тавтологичны. gies (т.е. сказать, что один и единица равны двум, - это то же самое, что сказать , что один и единица равны одному и единице). Шоу использует математику как символ абсолютно бескорыстного мышления, оторванного от всех других пристрастий, мышления ради него самого.

И именно это позволяет нам подытожить силу и слабость Шоу. Безусловно, что касается его лично, то это подтверждается его собственной карьерой. Как художник он был в расцвете сил в пятьдесят два года; как мыслитель он все еще был в расцвете сил в восемьдесят два; “Руководство умной женщины по социализму” (написано в семьдесят-

во-вторых, “Что есть что у каждого в политике” (написанная в восемьдесят восемь лет) - лучшие книги, чем эссе Фабиана, написанные в тридцатые годы. С другой стороны, следует признать, что, несмотря на это, Шоу не был мыслителем в строгом смысле этого слова. “Шавианская философия” зарождалась медленно и интуитивно. После Человек и сверхчеловек это продолжалось почти двадцать лет, пока глубокие потрясения, вызванные войной, не заставили его пересмотреть свои идеи. Я уже отмечал, что в важном предисловии к “Возвращению к Мафусаилу” нет реальной попытки доказать свою точку зрения, рассмотрев имеющиеся у него свидетельства; на самом деле, его первая версия была написана в 1906 году, и Шоу не предпринял никаких попыток обновить ее биологию, даже когда переписывал ее в 1908 году. В 1921 году, или когда он переработал ее для издания World Classic в 1944 году. После “Возвращения к Мафусаилу” Шоу перестал развиваться как мыслитель. Т. Э. Лоуренс был впечатлен тем, как Шоу прочитал “Огромную и трудную аравийскую пустыню” Даути, когда ему было за семьдесят; но Шоу приложил слишком мало усилий в этом роде. Не было никаких причин, по которым его размышления должны были бы прекратиться. Большинство философов побуждаются к размышлениям , усваивая работы других философов и не соглашаясь с ними. Это не свидетельствует об отсутствии оригинальности; так действует

философская традиция. Все философы лучше всего мыслят “интуитивно”, но их интуиция опирается на массу материала, предоставленного другими философами. Философ , который пытался бы сохранить свое мышление полностью оригинальным и интуитивным , вряд ли смог бы что-либо осмыслить. С философской точки зрения, период взрослой жизни Шоу был одним из самых захватывающих в истории философии: Кьеркегор, Ницше, Бергсон, Уильям Джеймс, Гуссерль, Рассел, Уайтхед, Хайдеггер, Венская школа и неокантианцы. Теория относительности и квантовая теория преобразили физическую науку. Один Уайтхед в период с шестьдесят пятого по восемьдесят пятый год своей жизни создал достаточно важных работ, которых хватило бы большинству философов на всю жизнь. Шоу мог бы сделать то же самое, если бы приложил те же интеллектуальные усилия, что и при изучении Карла Маркса и Джевонса. Но вместо того, чтобы следовать собственному совету “изучать математику” (то есть мыслить творчески), он предпочитал повторять то, что говорил много раз. Это были “отголоски, ничего, кроме отголосков’.

10 ИСКР ИЗ КОСТРА

“Назад к Мафусаилу” стало не только признаком творческого возрождения, но и убедительным доказательством того, что Шоу по-прежнему остается одним из самых серьезных представителей современной литературы. В 1921 году о новом поколении было мало что известно. Несколько человек узнали Паунда. Моберли (1920) и “Желтый край” Хаксли (1921) как предзнаменования, но пройдет еще год, прежде чем “Улисс”, “Пустошь” и Антик Хэй продемонстрировал, что определенно пришло новое поколение. Тем временем “старая банда” стала более влиятельной, чем когда-либо. “Саге о форсайтах” Голсуорси, законченной в 1921 году, явно суждено было стать современной классикой, и никто в этом не сомневался. Беннетт и Хью Уолпол уже достигли этого статуса. “Неугасающий огонь” Уэллса (1919) был, пожалуй, его лучшим романом на тот момент, в то время как “Очерк истории” (1920) поразил всех, разошедшись тиражом в два миллиона экземпляров и сделав Уэллса богатым человеком. Шоу также был близок к тому , чтобы добиться величайшего коммерческого успеха в своей карьере с Святая Иоанна (1923), которая также принесла ему Нобелевскую премию.

Эта тема снова была предложена Шарлоттой, и, как и в случае с “Дилемма доктора”, пьеса, скорее, требует напряженной работы , чем вдохновения. Было две причины, по которым пьеса не могла стать шедевром, который он хотел создать. Одна из них заключалась в том, что в ней была героиня, а не герой. До этого Шоу лишь однажды пытался сделать женщину центром пьесы — в “Капитане” “Обращении Брассбаунда” — и это его единственная полная неудача в период , когда он был близок к шедеврам. Теория Шоу о женщинах — по крайней мере, о тех женщинах, которых он одобрял, — заключалась в том, что они на самом деле мужчины с несколькими незначительными физиологическими отличиями. Но в реальной жизни Виви

Уоррен и Барбара Андершафт, вероятно, были бы лесбиянками; и Леди Сисели Уэйнефлет довольно близка к этому. Если бы Шоу попытался сделать Виви Уоррен или Барбару Андершафт настоящими “герои” их пьес, “Профессия миссис Уоррен” и “майор Барбара ” потерпели бы такую же неудачу, как и капитан Брасбаунд. Хорошо это или плохо, но Шоу не был феминисткой по натуре. Он не может заставить себя поверить в своих ‘героев’ женского пола.

Вторая причина, по которой Святая Иоанна не является шедевром, заключается в том, что Шоу давным-давно перерос свой интерес к такого рода проявлениям религиозного инстинкта. Период его интереса к христианской церкви как проявлению эволюционной силы длится примерно с 1895 по 1905 год. Если бы он написал “Святую Иоанну ” одновременно с эссе “О том, как ходить в церковь”, оно могло бы стать таким же великим, как “Цезарь и Клеопатра”. Но к тому времени, когда он писал майору Барбаре, он уже понимал, что святость и религиозный энтузиазм не заменят разум. Если бы Шоу написал пьесу о религиозной героине, которая к тому же обладает поразительным интеллектом, она бы в полной мере отразила его глубочайшую убежденность. Настоящая сильная сторона Шоу - писать о людях интеллигентных. Он не может изобразить христианина с какой-либо убежденностью, потому что , очевидно, считает, что вера в заместительное искупление неуместна. обладающий высочайшим интеллектом; епископ в получении Женатый - это, пожалуй, его наименее запоминающийся “герой”. В конечном счете, его симпатия к религиозному энтузиазму носит скорее теоретический характер; он рассматривает его как выражение того же чувства смысла, которое можно найти в философии, искусстве и науке, но он немного подозрительно относится к тому энтузиазму и целеустремленности, которые необходимы для того, чтобы стать по-настоящему религиозным. Шоу всегда нравилось верить, что люди более разумны, чем они есть на самом деле, от Иисуса до Джорджа Фокса, от От Наполеона до Гитлера; но, столкнувшись лицом к лицу с религиозным энтузиазмом, он должен был признать, что в нем всегда есть доля Угрюмый и Сэнки по этому поводу.

Вот почему “Святая Жанна”, при всей ее подчеркнутой серьезности, не является шедевром. Это искусный сборник

шавианских трюков: очевидная непочтительность крика Бодрикура ‘Никаких яиц!’ и Йоркширский акцент горничной, монументальная серьезность сцены суда, ужас Стогамбера при виде того, как ее сжигают, финальная сцена с призраком Джоан, вопящим: “Как долго, о Господи, как долго?”; все это, кажется, еще раз указывает на то, что Шоу гораздо серьезнее

больше, чем можно было бы предположить на первый взгляд. Но для любого, кто знаком с мышлением Шоу, невозможно не заметить, что он в основном испытывает больше симпатии к инквизитору, чем к святому, и чувствует себя более комфортно с политическим реализмом, чем с религиозным энтузиазмом. Шоу здесь делает то, в чем он когда-то обвинял Шекспира в “Антонии и Клеопатре”, используя все источники своей драматической риторики, чтобы попытаться превратить это в трагедию. Но здесь есть противоречие. Чтобы написать убедительную трагедию, нужно верить, что жизнь сама по себе трагична. И тогда смерть Медеи , Дейрдры или Макбета напоминает нам о том, что жизнь - это “короткая свеча”, что самый храбрый дух в конце концов угаснет, что, хотя мы и жалеем Отелло, мы все находимся в одной лодке. Шоу всегда отказывался реагировать на трагические ситуации стандартными жалостью и ужасом; его реакцией, скорее всего, был гнев и решимость что-то с этим сделать. Ненужная смерть - это не трагедия, это глупость. Цезарь, вспоминая свои прошлые жестокости, говорит: “Каким же глупцом я был тогда! Подумать только, что жизнь людей зависит от милости таких глупцов!’ Это здоровый отказ от трагического взгляда, ощущение, что “трагедия” была глупой случайностью, и что он не допустит, чтобы это повторилось. Взгляд Шоу на религиозные преследования был ясно изложен в “Андрокле” и предисловии к нему: дело не в том, что хорошие люди подвергаются преследованиям со стороны злых, а в том, что наивные религиозные энтузиасты противостоят не вдохновленным, но честным политикам. Отношение Шоу к этим энтузиастам такое же, как и к поэтам-не от мира сего: если мы хотим спасти общество, им придется научиться сочетать политический реализм со своим религиозным пылом. Шоу уже создал свою собственную святую Иоанну в майоре Барбаре, и ей приходится учиться находить общий язык со светскими силами. Таким образом, во всех возможных отношениях Святая Иоанна - это шаг назад. Это сфабрикованная трагедия, в которой нет никакой подлинной

философии Шоу, как вы понимаете “Никогда не скажешь” - это была сфабрикованная комедия. Не может быть более полного доказательства общей неспособности понять Шоу, чем широко распространенное мнение, что это одна из его величайших пьес.

Человеческий разум подобен обрабатываемой земле, его нужно удобрять, чтобы он продолжал приносить плоды. В детстве и юности существует

с этим никогда не возникает проблем, потому что опыт сам по себе вносит свои коррективы. Умные люди продолжают развиваться намного быстрее, чем неразумные, потому что их умы также обогащаются идеями, то есть опытом, который приходит через книги или произведения искусства. Если мы рассмотрим Шоу в его самый плодотворный период — в возрасте от двадцати до пятидесяти лет, — то самым впечатляющим в нем будет его способность усваивать новый опыт, как физический, так и ментальный. Широкий круг его интересов побудил одного из его биографов сделать неверное утверждение о том, что Шоу был человеком огромной эрудиции. На самом деле, по сравнению с Уэллсом или Олдосом Хаксли, он читал очень мало.

Проблема этого последнего периода жизни Шоу — а он, в конце концов, составлял треть от общего числа — в том, что он, по-видимому, перестал воспринимать новый опыт. В Шоу нет ничего общего с Дом разбитых сердец и жизнерадостные миллиарды наводили на мысль, что его разум был озарен одной-единственной новой идеей или опытом. То Предисловие Андрокла, по-видимому, представляет собой его последний большой всплеск ассимиляционной активности.

Позже строительство шо есть много достоинств; не осталось ни одного из них о которой мы можем сказать—как великой Екатерины или Playlets из Войны —что было бы лучше для его репутации, если бы он никогда его не написал. Однажды кто-нибудь напишет подробное исследование пьес от “Слишком правдивой, чтобы быть хорошей” до “Почему она не стала бы”, и это станет важным дополнением к критике Шоу. Но следует признать, что все они обладают странной замкнутостью, которая сильно отличает их от Кандиды или Человека и Супермена. Они являются продуктом ума, обращенного на самого себя, того самого ума, который можно увидеть в двух книгах Стивена Уинстена “Застольные беседы Шоу”, повторяющего то, что он уже сказал.

Примечательно, что, хотя последний период жизни Шоу был столь же насыщен событиями, как и его ранние годы, — во многих отношениях даже более насыщенными, — ни один из его биографов не посвятил ему более небольшого раздела в своих книгах. Это объясняется тем, что Шоу не проявил той

способности к самообновлению, которую продемонстрировали его друзья Уэллс и Йейтс. Он подозревает поддерживал его жизненную силу до невероятной степени, но образ Джи-би-эс превратился в доспехи, которые проржавели на нем.

Если это и вызывает сожаление, то, пожалуй, его можно понять. Хотя Шоу должен был скромно заявить в Everybody's Political What's What: "Я не смею претендовать на звание лучшего драматурга на английском языке;

но я считаю себя одним из десяти лучших и, возможно, поэтому могу быть причислен к сотне лучших"* на самом деле, он полностью осознавал, что входит в число двух лучших. Более того, тыс. и многие другие люди приняли это. В 1927 году сэр Барри Джексон (который в 1923 году на протяжении пяти вечеров представлял "Возвращение к Мафусаилу" в Бирмингеме) основал Малвернский фестиваль, в основном для постановки "второго английского Шекспира". Это была неслыханная честь для ныне живущего автора. Еще в 1912 году Шарлотта выбрала отрывки из его произведений для антологии Шоу — опять же, подобные вещи часто делались для благополучно умерших, таких как Раскина или Джордж Элиот, но редко - живых. В 1927 году был даже выпущен календарь с цитатами из Бернарда Шоу на каждый день в году. В 1929 году вышел словарь Шоу и Библиография Льюиса и Вайолет Брод. Он был национальным институтом во многом так же, как Диккенс — и каким Уэллс, например, так и не стал. И никто не мог обвинить его в том, что он продался истеблишменту. В 1927 году он защищал Муссолини в брошюре, указывая, что "жестокости, возмездие восстания, покушения и ответные убийства, которые сопровождают вечную борьбу правительства с анархией, не свойственны фашизму… . Убийство Маттеоти является не большим аргументом против фашизма, чем убийство святого Томаса Бекета - против Феодализм.' Он также защищал русскую революцию и, как Пирсон отмечает, что русские обращались с ним так, как будто он был Карлом Маркса лично, когда он посетил их страну в 1931 году. Одобрение Шоу диктаторов часто подвергалось критике, но это следует рассматривать как часть его убеждения в том, что двадцатый век представляет собой новый этап в истории, когда у национальных лидеров разовьется новое чувство ответственности перед миром. Для Шоу история, по его словам, была постоянной борьбой

правительства и общественного духа против анархизма и эгоизма. На самом деле его следующая пьеса “Тележка с яблоками” “(1929) — первая из пьес, написанных специально для Малверна, — подтверждает это его убеждение с такой силой, что создается впечатление , что его силы не ослабевают. Пьеса рассказывает о борьбе между королем Магнусом, “конституционным монархом” Англии в будущем, и его социалистическим кабинетом, который считает , что он недостаточно конституционен. Премьер-министр излагает тезис пьесы о том, что “один человек, у которого есть разум и который это знает”

* Глава 6.

всегда можно победить десятерых мужчин, у которых ничего нет. Первый акт, долгий спор между кабинетом министров и королем о том, позволено ли ему продолжать выступать с речами, - самая успешная “дискуссия” Шоу со времен “Дон Жуана в аду”. Шоу здесь в своей стихии, он делает то, что ему очень нравится. Длинная речь короля, требующая некоторой степени свободы, столь же длинна, как и сама речь короля. Речь инквизитора в “Святой Иоанне”, но в ней нет ничего похожего на “декорацию”; Шоу говорит своим собственным голосом.

Пьеса заставила многих людей задуматься, почему Шоу, пожизненный социалист и республиканец, показал короля, побеждающего свой социалистический кабинет; и в своем предисловии Шоу упоминает, что она была запрещена в Дрезден как кощунство против демократии. Но это прекрасно согласуется с его политическими убеждениями. Эволюционист Шоу понимал , что жизнь - это организация; он никогда не пытался отвергнуть этот аспект цивилизации. Он также понимал, что эволюция для индивида означает эволюцию от эгоизма к чувству общественной ответственности, готовности взять на себя организацию общества. Все члены его социалистического кабинета - партийцы; ни у кого из них нет реального чувства общественной ответственности; и в конце пьесы двое из его кабинета объявляют, что уходят в отставку, потому что “политика - это игра для дураков”.

Но жизнь Шоу становилась все спокойнее; в свои семьдесят с небольшим он предпочитал, чтобы так оно и было. В 1927 году, когда здание на Адельфи-террас должно было быть снесено, они переехали в Уайтхолл-Корт, расположенный за Скотленд-Ярдом, - место, где у Шарлотты не было дома у них вообще не было проблем с обслуживанием, так как им приходилось спускаться по лестнице в ресторан или заказывать еду наверх. Они часто путешествовали в теплые края. “Слишком правдивый, чтобы быть хорошим” был задуман в 1931 году на Корсике и Сардинии, а его “История” “Черная девушка в поисках бога в Африке” - в 1932 году. Стандарт Издания его работ начали выходить в 1931 году, и в этом же году была опубликована его переписка с Эллен Терри подал миссис Пэт идею опубликовать их работы; любой клочок бумаги, исписанный почерком Шоу, был доступен для

публикации.

“Слишком правдивая, чтобы быть хорошей” - не самая лучшая пьеса, но ее следует отнести к числу самых интересных пьес Шоу, поскольку это его единственная попытка.

если не считать “Дома разбитых сердец”, чтобы познакомиться с новым миром, пришедшим на смену викторианской эпохе. Шоу был анахронизмом изм в этом мире, “век джаза”, который был пронизан чеховским чувством отчаяния и тщетности. Он не понимал мира Эвелин Во, Эрнеста Хемингуэя и “Незавершенного творчества” Джойса, он был неспособен постичь эту поэзию духовного банкротства или попытку Д. Х. Лоуренса вновь обрести истинные ценности в сексе. (Хотя на званом обеде он сказал генералу Смэтсу , что каждая шестнадцатилетняя школьница должна прочитать “Леди Чаттер”- “Оставив любовника”, позже он признался Уинстену, что ему так и не удалось прочесть Лоуренса.) Но в “Слишком правдивом, чтобы быть хорошим” он попытался передать настроение этого поколения, живущего на Пустыре. Это пьеса о скуке. Богатая молодая леди страдает от какой-то воображаемой болезни, когда в ее спальню врывается грабитель. Она одолевает грабителя — бывшего священника, разочаровавшегося в войне, - но затем решает, что было бы здорово украсть ее собственные драгоценности и сбежать с грабителем и его сообщником на Север Африка. Они хотят свободы и удовольствий, но без чувства цели им совершенно наскучивает их свобода. Пьеса до странности нереальна, в ней нет продолжения, и Ч. Б. Пардом объясняет это тем, что выдвигает гипотезу о том, что это должен быть сон богатой девушки, когда она лежит в постели с температурой. Правда в том, что Шоу не пытался ничего сказать, выразить свои собственные убеждения; он просто комментировал то, что происходило вокруг него. Проблема здесь, как и в “Доме разбитых сердец”, в том, что он не испытывает эмоционального сочувствия к этому настроению отчаяния, а сценические трюки, которые он использует, чтобы поддерживать движение пьесы (например, нападение арабов), находятся на том же уровне, что и вальсирующий лев Андрокла. Появляется отец священника и произносит длинную речь о том, что он вольнодумец, потерявший веру в свободу мысли. “Ничто не может спасти нас от постоянного стремительного падения на дно не пропасть, а

твердая основа догмы; и как только мы соглашаемся с этим, мы обнаруживаем, что единственная достоверная догма - это то, что догмы нет. Стоя здесь, я падаю в эту пропасть, все ниже, ниже, ниже. Мы все погружаемся в это…. “Шоу часто утверждал, что он был простым писцом, пишущим под диктовку Духа времени”, в данном случае он, похоже, случайно настроился на ту же волну, что и Хайдеггер и Сартр. Длинная речь грабителя в конце пьесы произвела на многих впечатление признания.-

выражение отчаяния: “Я невежествен; я потерял самообладание и напуган; все, что я знаю, это то, что я должен найти свой жизненный путь, для себя и для всех нас, иначе мы наверняка погибнем. А тем временем мой дар овладел мной: я должен проповедовать, и проповедовать, и проповедовать , независимо от того, насколько поздний час и насколько короток день, независимо от того, нечего ли мне сказать….” Но он всего лишь пытался зафиксировать то, что видел вокруг себя; разум, который создал Человека и “Супермен и возвращение к Мафусаилу” едва ли нашлись бы, что сказать.

В Южной Африке в 1932 году Шоу допустил свою старую ошибку, поставив ногу на акселератор вместо тормоза; машина перелетела через насыпь, через колючую проволоку и остановилась в поле. Шоу не пострадал, но Шарлотта, сидевшая сзади с рычагом, удерживала его. Гейдж получила сильные ушибы и сотрясение; оправа очков врезалась ей в глаза, запястье было растянуто, а ребра и спина сильно ушиблены. Эта чрезвычайная ситуация, как и война, казалось, оказала благотворное воздействие на Шоу; пока Шарлотта медленно выздоравливала, он начал непрерывно перечитывать Библию с самого начала и был поражен эволюцией идеи Бога, которую она раскрывает. “Черная девушка в поисках бога”, вероятно, была бы лучше написана в виде предисловия, как к книге Андрокла, но он решил сделать из нее историю, своего рода путешествие паломника. Чернокожая девушка знакомится с несколькими пожилыми джентльменами, которые утверждают, что они - Бог, мстительный Бог Авраама и Ноя, сварливый Бог Иова; она отвергает каждого из них, и каждый раз несколько страниц ее Библии рассыпаются в прах. Она встречает Кохелета, который говорит ей, что нужно знать Боже, она должна быть Богом, и Мика, который говорит ей, что она должна полностью доверять Богу. Она резонно отвечает, что Бог дал ей разум, чтобы она могла доверять себе и думать самостоятельно. Она встречает Иисуса и говорит ему, что его заповедь любить друг друга “подобна таблеткам, которые продают нам дешевки: они полезны, возможно, раз в двадцать, но в остальных девятнадцати случаях от них нет никакого толку’. Она видит, как основатели различных религий несут свои церкви на спине, и беседует с современным ученым и группой

современных свободомыслящих людей. Она также снова встречается с Иисусом, на этот раз позируя художнику, который моделирует распятие.

ИСКРЫ ИЗ КОСТРА 269

Магомет сидит рядом и беседует с ними. (Шоу признался, что предпочел бы написать пьесу о Магомет, а не святая Иоанна, но опасался, что какой-нибудь арабский фанатик решит убить его за богохульство.) Магомет говорит о величии и единстве Бога, но именно художник говорит, что Аллах - растяпа. ‘Я говорю вам, что Аллах создал эту мою руку, потому что его собственные руки слишком неуклюжи”. Затем она встречает Вольтер в своем саду, и он также говорит ей, что люди должны стремиться стать подобными Богу, а тем временем как можно лучше выполнять Божью работу . Наконец, ирландец — сам Шоу — приходит в сад копать картошку и говорит ей, что Бог ‘еще не создан должным образом’. ‘В нас есть что-то такое, что возмущает его, и есть что-то такое вне нас, что возмущает его, это несомненно”. Для него Бог - это “вечная, но пока еще неосуществленная цель”. В конце концов она выходит замуж за ирландца и заводит семью.

“Маленькая басня” Шоу разошлась тиражом в 20 000 экземпляров в первый же год и произвела фурор, несоизмеримый с ее скромными достоинствами. Библиотеки запретили ее, а священнослужители выступили с критикой. Этот шум, должно быть, удивил Шоу, который всегда был убежден, что живет в век секулярности. Возможно, это также объяснило ему, почему его собственное влияние было таким незначительным; что пройдет еще много времени, прежде чем мир обратит на него внимание. Он повторял именно это в течение пятидесяти лет, и никто этого не замечал.

Для тех, кто считал, что это слишком правдиво, чтобы быть хорошим, означало , что Шоу теряет способность создавать пьесу, “На скалах” (1933), должно быть, стал неожиданностью. Как видно из названия, Heartbreak House все еще находится в Европе-банкроте, но развитие игра ведется так же четко, как и в любой из ранних пьес. Премьер-министр сталкивается с национальным кризисом, когда толпы на улицах бросают камни. Его жена уговаривает его обратиться к женщине-врачу, которая говорит

ему, что его единственная проблема - это “очень распространенная в англии болезнь - переутомление мозга’. Она отправляет его в санаторий с полным собранием сочинений Маркса, и он возвращается с революционной программой национализации, которую отвергают только лейбористы. Все его коллеги-консерваторы довольны, по разным причинам.

2. ДЖО БЕРНАРД СИЙО. ПЕРЕОЦЕНКА

но в конце концов премьер-министр решает, что он не тот человек , который может навязать революцию Англии, и безработные врываются на Даунинг-стрит, распевая “Англия, восстань’. Но, несмотря на замечательную энергетику пьесы, финальный эффект - это снова отчаяние или, по крайней мере, потеря надежды. Предисловие к ней - одно из лучших из поздних произведений Шоу, с прекрасным диалогом между Иисус и Пилат, что, по-видимому, противоречит утверждению Шоу в письме к жене Сент-Джона Эрвина о том, что “моя цель достигнута, если речь идет о какой-либо определенной цели’. Но, безусловно, верно, что все пьесы, написанные им за последние двадцать лет, похоже, ни к чему не привели. И это не потому, что Мозг Шоу был поврежден, а потому , что, к сожалению, он недостаточно работал.

Это зрелище — когда человек величия Шоу теряет чувство цели — печальное, и нет смысла останавливаться на нем. В одном из поздних предисловий он шутливо замечает, что, похоже , сбывается его предсказание о том, что люди будут жить до 300 лет. Но не это было главным в “Возвращении к Мафусаилу”. Суть книги заключалась в том, что жизнь зависит от несгибаемой воли, и эта воля зависит от целеустремленности, а целеустремленность поддерживается творческой умственной деятельностью. Что Шоу следовало бы сделать, так это задать себе вопросы о следующем шаге в эволюции человека и внимательно изучить работы философов, биологов и психологов, чтобы понять, есть ли какие-либо признаки появления “мысленного взора”. Согласно его собственной теории, авангарду европейской культуры следовало бы развивать более глубокое самосознание, новое и более актуальное чувство смысла. Т. С. Элиот, ныне самый влиятельный писатель в англоязычных странах, перефразировал одно из высказываний Шоу в “Для Ланселота Эндрюса”, когда он писал: ” Сомнительно, что цивилизация может существовать без религии”.

Элиот решил проблему , присоединившись к Англиканской церкви. Шоу знал, что это не выход; но вместо того, чтобы напряженно следить за появлением новой религии, он довольствовался отражением ‘отчаяния Европы’.

Из пьес его последних лет можно кратко упомянуть следующие: “Простак с неожиданных островов” (1934) настолько же запутан, насколько и правдив

“быть хорошим” основана на словах Блейка: “Страшный суд необходим, потому что дураки процветают”. “Простак” - это священник , который женился на двух прекрасных полинезийских девушках и потрясает Британскую империю. Но прежде чем против него могут быть предприняты какие-либо действия , появляется ангел (довольно произвольно) и объявляет о последнем Страшный суд, когда ‘жизни, в которых нет ни пользы, ни смысла, ни цели, исчезнут’. Это будет не конец света, а новое начало, в котором будут участвовать только высшие эволюционные типы. Профессия врача исчезнет для человека, а на фондовой бирже и в Палате общин останется всего несколько человек. Юристы и священнослужители, как ни странно, обладают иммунитетом. Пьеса заканчивается восстановлением веры в жизнь, “которая всегда неожиданна”. ожидаемый’. Это интересная мечта наяву — полное исчезновение всех людей, которые отказываются исполнять волю эволюционной силы, — но она снова поднимает тот же вопрос, что и диалог в сердце “брейк-хаус”, в котором Гектор признает, что “людей-паразитов” невозможно уничтожить, потому что “мы принадлежим друг другу’. В старости Шоу становился все менее терпимым к паразитам, и предисловие к “На скалах” начинается с призыва к их уничтожению.

“Миллионерша” (1935-1966) снова рассказывает о “доминирующих 5%” (о котором Шоу пишет в своем предисловии). И снова сюжет развивается довольно произвольно: миллионерша соглашается расстаться со своим состоянием и искать другого, чтобы удовлетворить требования египетского врача, за которого она хочет выйти замуж. Она немедленно сколачивает еще одно состояние. Точка зрения Шоу, по-видимому, снова опровергает его социализм: даже если бы доходы были перераспределены но в противном случае мир за

короткое время вернулся бы в свое прежнее положение. На самом деле, как объясняет Шоу в своем предисловии, проблема тирании “боссов” может быть решена только путем улучшения общества таким образом, чтобы ни один из доминирующих 5% не смог добиться самовыражения. Тогда, когда на каждые двадцать человек будет приходиться по одному “начальнику” , баланс будет более чем равным.

“Женева” (1938) была написана незадолго до Второй мировой войны; в ней обыгрывается идея о том, что диктаторы — Гитлер, Муссолини и Франко — должны быть привлечены к международному суду для защиты своей политики. Примечательно, что Сталин, который только что завершил одну из своих самых страшных чисток, не входил в число диктаторов, хотя коммунизм представлен комиссаром. К сожалению, коммунистическая партия

в пьесе нет ничего интересного или конструктивного, что можно было бы сказать о диктаторах. На самом деле, кажется, что драматический талант Шоу угасает. А затем, как обычно, он преподнес сюрприз и сыграл в хорошем качестве. “Золотые деньки короля Карла”, которая почти так же хороша, как “Тележка с яблоками” и, безусловно, является его лучшей пьесой с тех пор. Причина ее живучести вполне понятна: Шоу, очевидно, читал какую-то историю и привыкал к новым стимулам. У получившейся пьесы нет ни определенной цели, ни сюжета, но ее персонажи настолько живые, а диалоги настолько хороши, что это едва ли имеет значение. Он просто проявляет талант, на приобретение которого потратил всю свою жизнь , и выводит на сцену несколько своих “высших эволюционных типов” вместе взятых. Среди них Карл II, сэр Исаак Ньютон, Джордж Фокс и художник сэр Годфри Неллер. (Шоу хотел использовать Рембрандта, но даты не подошли.) Шоу писал о людях, которые его интересовали, а не о неприятных занудах, по отношению к которым он чувствовал раздражающее превосходство; в результате получился почти шедевр. Это, кажется, еще раз демонстрирует, что если бы Шоу более усердно искал направление — как это делал Уэллс, — возможно, в его последнем периоде не было бы спада.

Если бы Шоу умер после Женевы, это было бы уместно; начиналась новая эпоха, эпоха, в которой у него, возможно, не было бы роли; он держался, как актер, который произнес свою роль, но не может решиться на свой уход. И мягкий спуск история Уорда Слоупа за последнее десятилетие стала бы убедительным аргументом для тех критиков, которые отвергают его идею о том, что человек должен жить дольше. Добрый король Чарльз демонстрирует, что всегда ошибочно делать обобщения о живом человеке, каким бы предсказуемым он ни казался.

Но Шоу все еще не сдавался. Теперь казалось очевидным, что от этого человека, которому в 1946 году исполнилось девяносто, нельзя было ожидать ничего нового. И затем, в качестве последнего великолепного жеста непредсказуемости, Шоу выдал код к делу своей жизни, который стал подтверждением всего, за что он ратовал. Потому что это самое поразительное в его “дурачествах” последних лет - “Жизнерадостные миллиарды” (1947), “Притянутые за уши истории” (1948), “Шейкс против Шэва” (1949)* и почему она Не стал бы (1950), написанный в год его смерти. Шоу был

внезапно возник пессимизм тридцатых годов; больше нет скуки и отчаяния. Он напоминает о древних Китайцы из “Ляпис-лазури” Йейтса, созерцающие трагедию со сверхъестественной веселостью:

‘Их глаза окружены множеством морщин, их глаза…

Их древние, блестящие глаза полны веселья”.

“Жизнерадостные миллиарды” начинаются многообещающе с того, что молодой человек говорит своему отцу, что единственная профессия, которой он хотел бы овладеть, - это профессия “Улучшать мир” - это профессия Маркса, Ленина, Сталина, Рескина, Платона, Лютера и (последнее напоминание для старого друга) Уильяма Морриса. “Для меня жизнь в мире бедных и несчастных людей подобна жизни в аду”. На мгновение снова звучит голос Питера Кигана. И вполне уместно напомнить нам о великом периоде Человечества, Супермене и “Другом острове” Джона Булла, потому что здесь царит новый оптимизм. - Хиросима и Нагасаки уже отстроены заново, и Япония стала

только лучше от этих перемен. Когда расщепление атома позволит нам обеспечивать себя двумя часами работы так же легко, как сейчас - двумя годами, мы одним движением руки сдвинем горы и выпрямим реки. Проблема того , чем заняться в свободное время, сделает нашу жизнь невероятно интересной.'

Следует признать, что после такого превосходного начала пьеса переходит от акта к акту с той "милой нерешительностью", которая Шоу заметил это в "леди-скрипачках" шестьюдесятью годами ранее. Пристрастие Шоу к экзотике, которое стало заметно со времен "Слишком правдивого , чтобы быть хорошим", проявляется в следующем акте, в котором "Человек, улучшающий мир" оказывается в Панаме и встречает белую женщину, живущую в лесной хижине. Она дочь Старого миллиардера Билла Буяна и, как человек, стремящийся изменить мир к лучшему, решила отвернуться от респектабельности. В конце концов она прогоняет его, призывая рептилий своим саксофоном.

Что сразу бросается в глаза в этой пьесе, так это то, что , хотя Шоу, очевидно, утратил свою способность придавать пьесе какую-либо непрерывность от акта к акту, он не утратил способности удерживать внимание аудитории тем, что он решает поставить на сцене. Диалог между Джуниусом (тем, кто стремится улучшить мир) и Клеменом тина использует старый прием "столкновения эго", и каждый читает дальше , просто чтобы узнать, кто в итоге начнет запугивать другого.

В остальных актах еще меньше последовательности. Сцена меняется

27.1 БЕРНАРД ШОУ! ПЕРЕОЦЕНКА

в 1.Ондон, в дом старого Билла Буяна, и в гостиную , которая была переделана в подобие китайского храма — предположительно просто для еще одной интересной смены обстановки. Жизнерадостная семья собирается, чтобы обсудить налоги и смертный приговор, когда Клемен врывается Тина, объясняя, что, по ее мнению, она влюбилась в мужчину, которого встретила в Панаме, и решила сбежать — как Джек Таннер. Вскоре после этого появляется Джуниус, который выследил ее , и его объяснения о своих чувствах к ней во многом совпадают с объяснениями Кьюзинса о Барбаре — что это непреодолимое влечение выше его понимания. В заключительном акте она

соглашается выйти за него замуж, и Секондборн, один из сыновей, заканчивает пьесу замечательной речью о математике как об интеллектуальной страсти. У него также есть типично шавианская фраза: ‘Я не хочу быть счастливым, я хочу быть живым и активным’.

В кукольной пьесе “Шейкс против Шава”, написанной для Малверна, мало что можно рекомендовать, но это подтверждение эволюции Шоу. революционный оптимизм перед лицом шекспировского пессимизма:

шав. Ты был не первым

Петь о разбитых сердцах. Я был первым

Это научило твоих неверных тимонов, как их лечить.

В книге “Человек и сверхчеловек” Дон Хуан сделал заявление, которое звучит как эволюционирующая версия ницшеанского “вечного возвращения”: “Допустим, что великая Жизненная сила воздействовала на механизм маятника часовщика и использует землю для его раскачивания… что в немыслимой бесконечности времени солнце отбрасывает землю и тысячу раз ловит ее снова, как цирковой наездник подбрасывает мяч… .” И снова его бритва подчеркивает ту же мысль:

‘Я говорю, что мир надолго переживет наше время.

Завтра, и завтра, и завтра… Мы, марионетки, повторим нашу сцену…”

Притянутые за уши басни почти не претендуют на продолжение, но это можно было бы назвать еще одной попыткой, в духе Вернемся к Мафусаилу, чтобы заглянуть в будущее. В первых двух набросках наука - злодейка, а люди, как всегда, разрушительны. Ядовитый газ, который легче воздуха, уничтожает своего изобретателя и уничтожает население Лондон. Но в третьем наброске наука подошла к делу более серьезно.-

научившись классифицировать людей в соответствии с их способностями, старшая медсестра классификационного центра стала настолько искусной в своей работе, что мгновенно

распознает в человеке , который называет себя гением, дурака, а в человеке, который называет себя дураком, гения.*

В четвертой басне мужчина диктует учебник начальной биологии для начальной школы и описывает, как мир перешел от мясоедения к вегетарианству, а затем к веганству. тариан атлет сделал открытие, что люди могут питаться воздухом и водой, поскольку “уже было известно, что бдения и посты святых не ослабляли их, когда их духовная активность была достаточно интенсивной, чтобы вызвать состояние экстаза’. После этого ” мир стал миром спортсменов, художников, ремесленников, физиков и математиков, а не фермеров, мельников, мясников, барменов тендеры, пивоварни и винокурни. В пятой басне секс перестал быть физической активностью; генетики увековечивают расу в лабораторных условиях. (Можно было бы предположить, что эта басня была придумана для того, чтобы разозлить послевоенный культ Д. 11 Лоуренса; но Шоу , вероятно, не подозревал о ее существовании.) В шестой басне школьная учительница будущего рассказывает своему классу, что некоторым людям удалось избавиться от своих тел, как нашим предкам удалось избавиться от хвостов и шерсти. Класс настроен скептически, пока не появляется ангел, который объясняет, что он - одна из Бестелесных рас, создавшая себе тело, чтобы узнать, на что это похоже. “Любопытство никогда не умирает’. Класс по—прежнему относится к нему скептически — что Шоу, очевидно, считает правильным, - и учитель заканчивает тем, что предлагает классу прочитать Книгу Иова, чтобы убедиться, что Бог может задать человеку в десять раз больше вопросов, на которые нет ответов, чем человек может задать ему.

Даже в своей последней пьесе “Почему бы ей этого не сделать” Шоу сумел повторить старую тему на новый лад; она снова о “боссах’. А

* Ч. Б. Пардом придерживается мнения, что эта сцена также задумана как сатира на науку, но такая интерпретация явно ошибочна. Шоу здесь показывает , как наука делает практический шаг к “отсеиванию ничтожеств” и выделению доминирующих 5% — темы, которые он уже обсуждал в Простушка с Неожиданных островов и Миллионерша.

K

бродяга спасает молодую леди от хулигана, и она предлагает ему работу на фабрике своего отца. Он говорит, что он нетрудоспособен и не может выполнять обычную работу; однако, если ему позволят приходить, когда он захочет, и посмотреть, может ли он что-нибудь сделать, он согласится на эту работу. Фирма старая, а ее нынешние владельцы неэффективны и сентиментально относятся к прошлому. Молодой человек, которого, что примечательно, зовут Боссборн, оказывается безжалостным организатором, который увольняет старых сотрудников и заменяет их арифмометром. Он советует молодой леди снести старый фамильный особняк и построить на его месте современный дом, и хотя она смертельно обижена, в конце концов поступает так, как он предлагает. В последней сцене она объясняет, что никогда не смогла бы выйти за него замуж, потому что боится его; очевидно, он может заставить людей делать то, чего они не собирались делать. Он отвечает: “Я никого не принуждаю, я только указываю путь”. Серафина. Да, это ваш путь, а не наш.

боссборн. Ни мой, ни ваш. Так устроен мир. Некоторые люди называют это Божьим путем.

Это повторение темы майора Барбары, выраженное, возможно, намеренно бескомпромиссно. Шоу был стар и склонен отстаивать свои убеждения по принципу “бери или не бери”. Его ‘эволюционная сила” кажется почти такой же безжалостной, как у Дарвина естественный отбор. Боссборн добился успеха не потому, что он хулиган или прирожденный лидер, а потому, что он принимает свою роль инструмента силы, превосходящей его самого. И, что немаловажно, он во многом похож на Эдварда Конолли, героя второго романа Шоу, написанного, когда тому было двадцать четыре года. Он спокоен и деловит; в каждой из сцен с Серафиной он ведет себя спокойно и решительно. очевидно, что последняя сцена — когда она увольняет его, как Мэриан уволила Конолли, — перекликается с последней сценой романа. Шоу открыл для себя героя Шавиана в двадцать четыре года; семьдесят лет спустя образ остался неизменным. Он был писателем на редкость последовательным.

В конце своей жизни Пирсон спросил Шоу, скучает ли он по кому-

нибудь из своих старых друзей. Шоу ответил: “Я не скучаю ни по кому , кроме себя”. “По себе?’ ‘Тот, кем я был раньше”. Это было правдой. Он не учел физических недостатков и скуки от продолжения жизни с угасающими способностями. Его предки жили за счет мышления; но правда заключалась в том, что Шоу никогда по-настоящему не был

мыслитель, а теперь ему нечем было занять свой разум. 10 сентября 1950 года он споткнулся и сломал ногу, подрезая дерево, и в больнице воля к жизни превратилась в волю к смерти. ‘…это так глупо, когда все, чего я хочу, - это умереть, но моя проклятая жизненная сила не позволяет мне”. Он ненавидел больницу, постоянные мытья и внимание и был рад вернуться домой. В октябре он вернулся в Айот Святого Лаврентия, но теперь его состояние ухудшалось. Он много спал и умер во сне утром 2 ноября 1950 года. Возможно, одиночество человека, пережившего всех своих друзей, стало решающим фактором, подорвавшим его волю к жизни. Его старость могла бы быть более счастливой с детьми и внуками.

ПОСТСКРИПТУМ: ‘МОЯ СОБСТВЕННАЯ РОЛЬ В ЭТОМ ДЕЛЕ” Важно.

Эта книга доставила мне больше хлопот, чем все, что я когда-либо писал. Работая над первой версией в 1965 году, я осознал проблему: я был слишком хорошо знаком с Шоу. Я познакомился с его творчеством, когда мне было тринадцать; с тех пор я читал его так много, что, полагаю, знаю его так же хорошо, как Китса Шекспира или Библию доктора Джонсона. Свою первую книгу о нем я попытался написать в четырнадцать лет; она называлась “Квинтэссенция философии”. Шавианство. Я наткнулся на это на днях и поморщился от некоторых суждений; но это, безусловно, свидетельствует о том, что я прочитал все Пьесы Шоу, когда мне было четырнадцать. В шестнадцать лет я попробовал свои силы в пьесе; это должно было стать продолжением “Человека и супермена”, об отношениях между Джеком Таннером, который теперь стал на двадцать лет старше , и его сыном; решив

превзойти Шоу, я сделал первый акт длиннее, чем весь “Человек и супермен”. К счастью, рукопись была утеряна. После этого я попробовал поставить одноактную радиопостановку о Шоу (тонко замаскированную под другое название); после его смерти мой герой оказывается в аду и немедленно предлагает превратить это место в курорт. Это была слабая шутка, и после того, как Би-би-си отвергла ее, я отослал ее Шоу. В положенный срок его секретарь вернула книгу вместе с одной из распечатанных открыток, в которой объяснялось, что мистер Шоу не только не имеет полномочий помогать авторам находить издателей, но и что его рекомендация может свести на нет шансы книги на принятие. Я написал Шоу письмо на двадцати страницах с рукописью, объясняющее, что я считаю себя его естественным преемником; возможно, сейчас оно хранится в архивах Шоу в какой-нибудь библиотеке американского университета. Надеюсь, что нет.

Я больше не предпринимал попыток связаться с Шоу и был во Франции, когда он умер в 1950 году. В моем рюкзаке у меня лежала копия “Улисс” и сборник пьес Шоу.

В 1956 году моя первая книга “Посторонний” начиналась эпиграфом из Шоу — замечанием Кигана о том, что он не чувствует себя в этом мире как дома, — и заканчивалась длинной цитатой из предисловия к “Мафусаилу”. Через месяц после выхода книги Шоу исполнилось сто лет, и одна воскресная газета спросила меня, не напишу ли я о нем статью. Я заметил, что я был единственной статье, которая появилась то же, что говорил шоу, как великий писатель; и даже тогда, редактор позаботился о том, чтобы комиссия еще одна статья от Оксфорд историю не кто уволен шо как устаревший выс tionist.

Это столетие, между прочим, доставило мне некоторые неприятности с “Нью стейтсмен”, газета, которую Шоу помогал основывать. Литературный редактор предложил мне регулярно писать для газеты, и моим первым заказом стала статья о влиянии Шоу на меня. The Sunday Newspaper выступила против того, чтобы я написал вторую статью о Шоу к столетнему юбилею, хотя подход к ней был бы совершенно иным. Мои отношения с The New Statesman немедленно прекратились.

Многие критики “Аутсайдера”, по-видимому, считали, что моя

защита Шоу была любопытным упущением, юношеским энтузиазмом. страх, что я это перерасту. (Воспитатель сказал мне, что самый умный у подростков шо фаза, но что он никогда не сколько длится более двадцати.) Чтобы подчеркнуть свое отношение, я включил Шоу в галерее религиозные деятели—Я. Беме, Паскаль, Швеция борг, Ньюман — в моей следующей книге. Я подозреваю, что это, возможно, было не последней из причин враждебного отношения к религии и бунтарю. В короткометражном фильме о Шоу, в котором я принимал участие примерно в это время, я высказал свое мнение о том, что Шоу, вероятно , был самым важным европейским писателем со времен Данте. Не думаю , что сейчас я изменил бы это мнение, хотя, как можно видеть, У меня есть четкое представление о недостатках Шоу, как писателя, так и человека. В последние годы я пытался воздать Шоу более высокую дань уважения, воспользовавшись его предложением — в конце Предисловие Мафусаила — что молодым людям следует попробовать написать притчи о творческой эволюции, в результате чего получился довольно объемистый роман “Философский камень”.

280 постскриптум

Очевидно, что было бы невозможно всю жизнь быть поклонником Шоу, не расширив и не развив некоторые из его идей. Главная проблема, связанная со второй версией этой книги (написанной в 1966-1977 годах), заключалась в том, что я попытался применить более личный подход и обсудить и раскритиковать его идеи в основной части книги. Это привело к еще большей путанице, чем предыдущая попытка. Вот почему в этой окончательной версии я постарался сосредоточиться на развитии Шоу как мыслителя и свести 'обсуждение' к минимуму. Это послесловие - попытка обобщить все то, о чем я не смог рассказать в остальной части книги. Поэтому, при всей должной скромности, я должен последовать примеру Шоу в предисловии к "Мафусаилу" и рассказать о "моем собственном участии в этом деле".

Я видел фильм "Цезарь и Клеопатра", когда он впервые вышел на экраны в 1945 году, но он не пробудил во мне интереса к Шоу. Я слушал третий акт "Человека и супермена" на канале Би-би-си. Третья программа, думаю, в течение первой недели, заставила меня прочитать все, что написал Шоу.

К тому времени я уже многое обдумал для себя. В возрасте одиннадцати лет я сделал научное открытие, и Я прочитал "Таинственную вселенную Джинса", "Новые пути Эддингтона в Наука и книга Эйнштейна по теории относительности. Поначалу меня так увлекало то, что этот мир науки так сильно отличался от мира детства, с его банальностями, скукой и эмоциональными потрясениями. В науке, если задать вопрос достаточно четко, ответ, казалось, следовал неизбежно. В реальной жизни ни в чем нельзя быть уверенным. Твоей матери нравился определенный человек; твой отец называл его слабаком и попрошайкой; кто был прав? На Рождество или после просмотра фильма Уолта Диснея вы ощущали мир как чистое подтверждение, как огромное счастливое благо но дождливым субботним октябрьским днем вы вспоминали такие моменты, как человек с похмелья и пустым кошельком вспоминает свою ночную прогулку по городу. Тем не менее, моменты обострения, по-видимому, совершенно ясно указывают на то, что низкое качество нашей жизни происходит из-за слабости воли и нашей склонности к жалости к себе и поражению. Какому пониманию можно доверять? Согласно с

наука, на все вопросы можно найти ответы, если подходить к ним правильно.

А затем, почти сразу, пришло разочарование. Ученые понятия не имели, состоит ли свет из частиц или волн; он вел себя и так, и этак. Они понятия не имели о том, как возникла Вселенная или где заканчивается пространство; все, что они знали, это то, что она взрывается. А теория относительности утверждает, что вы никогда не сможете узнать , движется ли земля вообще, поскольку попытка Майкельсона и Морли установить существование неподвижного эфира провалилась. Я мог понять, что имел в виду Фауст, когда говорил, что все его исследования привели его к пониманию того, что мы ничего не можем знать. Мое знакомство с философией примерно в это время - благодаря книге Джоуда — казалось, подтверждало это. Казалось, что вселенная смеется над абсурдной попыткой человека стать кем-то большим, чем насекомое.

Это головокружительное состояние философского нигилизма в сочетании с обычными потрясениями периода полового созревания погрузило меня в состояние почти постоянной депрессии. И одной из худших вещей во всем этом было то, что никто, казалось, не понимал, когда я пытался заговорить об этом. Я подозревал, что я был первым человеком в мире , который довел эти вопросы до логического предела и увидел, что вся человеческая жизнь - иллюзия от начала до конца. Жизнь просто движется, вот и все. Вода бежит вниз по склону, но , достигнув дна, ничего не добивается. Было ощущение, что об этом знают ледж поставил меня вне человеческого сообщества.

Все это объясняет, почему тот первый вечер прослушивания “Дона Хуана в аду” произвел на меня впечатление, подобное удару молнии. На тот момент это было самое полное и сокрушительное интеллектуальное впечатление в моей жизни. Значит, в мире был еще кто-то, кто понимал этот вопрос, и я больше не был человеком с уникальным заболеванием. Что было еще более удивительно, Шоу был явно настроен оптимистично. Мне было трудно понять основания для такого оптимизма. Представление о том, что цель жизни - понять свое собственное

существование , казалось мне основанным на словесном недоразумении. Предполагает осознает ли он свое собственное существование? — тогда все равно оставалась бы проблема, что делать. Тем не менее, не могло быть никаких сомнений в том, что Шоу понял суть вопроса. Он выразил мой основной страх в одном из

фраза: “Должен ли человек отказываться от еды, потому что, удовлетворяя ее, он подавляет свой аппетит?” Поскольку я считал, что все ценности негативны — это просто реакции организма, — мне казалось, что еда - это самое бесполезное занятие человека.

Я до сих пор помню свое чувство, когда проснулся на следующее утро, — что произошла революция. Нигилизм тоже никуда не делся — он сохранялся еще много лет, — но вместе с тем во мне возродилась вера в ценность мышления. Просто послушать выступление Шоу - значило захотеть присоединиться к нему, создать книги и пьесы с идеями. Мое продолжение “Человека и сверхчеловека” было попыткой противопоставить оптимизму Шоу мой собственный нигилистический релятивизм, поскольку я все еще чувствовал, что логически не существует ответа на проблему абсолютной бессмысленности.

В возрасте от шестнадцати до восемнадцати лет Элиот и Достоевский оказали на мой подход гораздо большее влияние, чем Шоу. Главная проблема эволюционизма заключалась в том, что он казался таким далеким от реальности. Я хотел найти ответ на проблему, поставленную Иваном Карамазовым в ” Глава “За и против”, посвященная проблеме человеческой боли и тщетности, проблеме зла, проблеме, которая заставила Ван Гога выстрелить себе в живот после того, как он написал: “Страданию никогда не будет конца”. Я читаю и перечитываю Шоу, пока не выучиваю большую часть наизусть, но я также читаю и перечитываю “Семь столпов мудрости”, “Дневник Нижинского” и отчет о резне армян в Турции под названием “Аукцион душ”. Обычно разум подобен огню , в который подбросили сырых углей; он дымит и трещит. И тогда в определенные моменты кажется, что огонь прогорает насквозь, и красное свечение способно поглотить все, что угодно. Только в таких состояниях проблема зла, по-видимому, решается. Святые и мистики, несомненно , были людьми, которые испытывали подобные состояния и после этого находили невыносимой дымчатую серость повседневного сознания. Возникает новый вопрос. В средние века человек мог удалиться в монастырь или свою пещеру на островах Аран и попытаться сконцентрироваться исполни его волю. Но для этого требовалась

определенная “фиксация” воли, фундаментальная приверженность определенному направлению, монашеское посвящение. Как такое возможно в нашем обществе диск-жокеев и Кока-колы? Дон Хуан может говорить о том, что он “помогает жизни в ее борьбе”, но

такова жизнь, таково движение на Стрэнде в половине шестого вечера. С чего начать?

С восемнадцати лет, когда я провел несколько месяцев в Королевских ВВС, до двадцати трех я переезжал с места на место, слишком неудовлетворенный, чтобы оставаться где—либо надолго. Был брак , который продлился восемнадцать месяцев, два периода пребывания во Франции, смена жилья примерно раз в месяц, даже был период, когда я спал на улице. Моя библиотека путешествовала со мной повсюду — “Бхагавад-гита”, “Святой Иоанн Креста”, “Рейсбрук”, “Трахерн”, “Облако неведения” , Скуполи, Уильям Лоу, “Семь столпов”; но если бы мне пришлось путешествовать налегке, я бы удовлетворился полным собранием пьес Шоу, завернутых в непромокаемый холст, чтобы выдержать ночи под открытым небом. Я согласился с Киганом в том, что человек должен быть совершенно одинок, отчужден от своей цивилизации, если “времена не совпадают’. Временами я испытывал искушение стать католиком и уйти в монастырь, но когда дошло до дела, я не мог притворяться, что принимаю их абсурдные суеверия.

Как я теперь понимаю, главным вопросом была религия. Религию можно рассматривать как своего рода канал или канаву, вырытую с целью направить в нужное русло ускользающие духовные энергии человека, которые в противном случае могли бы превратить его разум в нездоровое болото. У всех людей бывают яркие вспышки творческой энергии посреди бесконечной суеты повседневной жизни. В обществе, подобном нашему, эти проблески пропадают впустую, и даже самые богатые творческие силы художников и поэтов, скорее всего, растрачиваются на поиски формы. Проблема религии - это также проблема формы. Действительное содержание религии можно найти в прозрениях святых и мистиков; но Церковь с ее догмами и заповедями это здание, которое защищает и сберегает эти проблески смысла, как художественная галерея защищает картины или библиотека -

книги. Здание сейчас разрушается, и разумнее всего было бы построить другое. Но никто не знает, с чего начать. Шоу отмечает, что в науке вы можете принять истину и оставить позади легенду — вы можете принять закон всемирного тяготения, не веря в то, что Ньютон сидел под яблоней, — и говорит, что то же самое должно быть верно и в отношении религии. Но как только вы пытаетесь отделить легенды от религиозных истин, все рушится.

На Рождество 1954 года, когда мне было двадцать три, я набросал “Чужака” в комнате в Нью-Кроссе и писал его с перерывами

в течение следующих восьми месяцев или около того. Это была постановка проблемы религиозного человека в век секулярности. Удивительно, но, хотя большинство писателей, которых я обсуждал, были настроены пессимистично — Сартр, Кафка, Элиот, Достоевский, — я обнаружил, что Шоу и его собственные формулировки проблемы оставались актуальными на протяжении многих лет. из. Это была единственная вещь, в которой я был совершенно уверен: тенденция отвергать Шоу как человека, который был слишком викторианским, чтобы понять глубину проблем, выраженных Элиотом и Кафка и слишком глупый, чтобы понять сложность работ, проанализированных Сартром и Хайдеггером, были просто ошибочным пониманием людей , которые были слишком ленивы или предубеждены, чтобы действительно читать Шоу. Я слишком глубоко проникся им, чтобы совершить ту же ошибку.

“Посторонний”, безусловно, решил мою насущную проблему - как жить в “испорченной цивилизации”, - заработав мне достаточно денег и репутации, чтобы обеспечить определенную изоляцию; я переехал в загородный коттедж и начал писать свою вторую книгу. Я опередил Шоу примерно на двадцать лет в завоевании репутации. Но это означало, что Я сразу же столкнулся с проблемой, которой он избегал до пятидесяти лет: проблемой публичности, дурной славы. Это, безусловно , укрепило меня в мысли, что факел Шавиана был передан непосредственно мне. И поскольку, несмотря на его болезненную ясность, он не смог добиться того, чтобы его поняли, я счел своей задачей заставить его понять. Вот почему он занял центральное место в моей второй книге. Когда она появилась, я, по крайней мере, избавился от проблемы чрезмерного признания. Я также с некоторой иронией осознал, что потерпел неудачу именно там, где потерпел неудачу Шоу. Мое повторное изложение его главной проблемы в терминах, которые должны были быть понятны людям, воспитанным на Элиоте и Джойсе, не дало результата. Очевидно, что англичане не приняли бы Шоу ни на каких условиях. Тем временем Королевский придворный театр представил пьесы Осборна, Беккета и Ионеско и объявил о новом театральном возрождении. Примечательно, что единственная пьеса, которую можно было бы назвать “Шавиан” — “Визитная карточка”Найджела Денниса — шла очень недолго и не была возобновлена.

В 1956 году я спорил с Т. С. Элиотом о Шоу, указывая на то, что даже на чисто художественном уровне он заслуживает того, чтобы считаться великим писателем. Элиот только сказал, что считает Шоу нечитабельным, и порекомендовал мне почитать Д. Г. Лоуренса, которого он считал нечитабельным четверть века назад. Герберт Рид был первым

единственное, что изменило мой взгляд на Шоу как на крупную фигуру.

Но постепенно, очень медленно, по мере того как я тихо жил в Корнуолле и рассматривал философскую проблему с разных сторон, я начал видеть очертания решения. Примерно в это же время Вышел “Феномен человека” Тейяра де Шардена, и его эволюционизм стал модным; но я не могу утверждать, что Тейяр де Шарден это сильно повлияло на меня. Именно у Уэллса я нашел четкую формулу решение проблемы, которая, как я позже понял, была очень близка к решению Тейяра. Уэллс отметил, что для всех животных, которые до сих пор существовали, жизнь была не более чем борьбой с окружающей средой. мент; жизнь всегда была “наперекор всему’. Затем человек сделал любопытное открытие: отключив свой разум от окружающей среды размышляя о таких, казалось бы, несущественных предметах, как физика и математика, он мог бы обрести новую степень власти над своим окружением. И вскоре появился новый тип человека, человек с огромным аппетитом к этой умственной деятельности, оторванный от чисто физических проблем. Этот новый тип человека , который внезапно стал преобладать в девятнадцатом веке , на самом деле считает проблемы существования животных скучными; он хочет полностью покончить с ними. Говорит Уэллс в своей книге “Эксперимент в автобиографии”. ‘Теперь я ни в малейшей степени не желаю жить дольше , если не смогу заниматься тем, что считаю своим настоящим делом” — творческой интеллектуальной (или образной) деятельностью.

Пока что Уэллс. Именно оттуда я и ушел. Ибо здесь, в самом начале, мы сталкиваемся с парадоксом. Уэллс говорит: “Меня тошнит от ненужных вещей. Позвольте мне вернуться к моей обычной работе”. Его секретарша говорит: “Очень хорошо. Передайте мне все, что не имеет отношения к делу, и продолжайте свою обычную работу”. И что происходит? Перед

ним чистый стол и лист бумаги, он смотрит в окно и спрашивает: “Что теперь?”, а потом задается вопросом, не слишком ли рано, чтобы спуститься в клуб и выпить виски… по крайней мере, по—мужски, Уэллсианский человек, если можно так выразиться, совершенно четко знает, чего он не хочет, но у него нет ни с чем сравнимой уверенности в том, чего он действительно хочет. Он так долго был существом физического мира , что мир разума кажется ему утомительным, и иногда он даже не может собраться с силами, чтобы погрузиться в него. Тейяр называет физический мир “биосферой”, а мир разума - “ноосферой” и объясняет, что человек находится в процессе перехода от одного состояния к другому, как если бы он был наземным животным

превращение в рыбу. Уэллс переворачивает картину и сравнивает человека с древнейшими земноводными, которые хотели стать наземными животными; но у них были плавники вместо ног, так что короткого пребывания на суше было достаточно, чтобы истощить их; им пришлось вернуться к комфортной , поддерживающей среде — морю, в нашем случае, этот неуместный физический мир и его проблемы. С точки зрения Тейяра, проблема заключается в следующем: есть ли какой-нибудь способ, которым наземное животное может ускорить процесс превращения в рыбу? С точки зрения Уэллса: есть ли какой-нибудь способ ускорить процесс отращивания ног вместо плавников?

Таким образом, здесь уже есть более четкое изложение проблем, чем Шоу добился успеха в “Человеке и сверхчеловеке” или “Возвращении к Мафусаилу”, и это заставляет нас искать решение, даже если оно все еще невидимо. Шоу признавал, что Уэббы, например, были шагом в правильном направлении; но проблема все еще остается скрытой, поскольку материал, из которого Уэббы строили свою ментальную жизнь — факты и статистика — в конечном счете не удовлетворил бы Уэллса или Шоу. Но “мысль” должна быть о чем-то осмыслена. Таким образом, проблема Уэллса, сидящего за своим столом и рисующего каракули на листе бумаги, все еще остается нерешенной. О чем он должен был думать ?

И теперь я перехожу к тому, что, как мне кажется, является моим личным вкладом. но вернемся к делу. Мы знаем, что наша способность жить ‘ментальная” жизнь невелика; вам нужно только попытаться прочитать длинную книгу за один присест или слишком долго смотреть телевизор, чтобы заметить, что у вас возникает странное чувство клаустрофобии, духовного расстройства. Это , кажется, доказывает тот факт, что мы - амфибии, которые устают от суши… . Но так ли это? Если мне в руки попадает какая-нибудь книга , которую я хотел прочесть в течение многих лет, и я решаю прочитать ее медленно и внимательно за один присест, я могу продержаться десять часов , не уставая. Только если я становлюсь нетерпеливым и невнимательным и пытаюсь читать книгу, так сказать, вполуха, я

начинаю “выдыхаться”. И, на другом уровне, это то же самое, что часто замечали исследователи в суровых условиях что они могут использовать удивительные резервы силы, если знают, что им нужно выжить.

Точно так же Кеннет Уокер описал, как он использовал

уйти из своей клиники на Харли-стрит ранним вечером в состоянии полного изнеможения; проехать на машине двадцать миль или около того до Уэлвина и провести вечер, выполняя изнурительные упражнения дервишей с группой последователей Гурджиева; и все же, когда он уходил в полночь, он чувствовал себя настолько полным энергии, что не хотел спать. Так что его прежнее истощение было ненастоящим, хотя пытливому повседневному сознанию так и казалось. У нас есть огромные запасы энергии, которые становятся доступными в критические моменты, когда просыпается воля. Именно наполнение сознания этими энергетическими резервуарами вызывает сексуальный оргазм и экстаз святых. Рамакришна, например, обладал способностью наполнять свое сознание этими энергетическими резервуарами — индусы называют это самадхи , — чему он научился случайно , когда пытался покончить с собой. Внезапный кризис пробудил в нем “истинную волю”, и он никогда не упускал этого трюка.

Короче говоря, здесь действует бессознательный фактор , который находится за пределами обычного сознания, но все же связан с ним. Кеннет Уокер считал себя измотанным, и в некотором смысле так оно и было; однако энергия, которая позже наполнила его сознание, исходила из него самого, и он высвободил ее. Это был философ Эдмунд Гуссерль придумал слово для обозначения такого рода подсознательной деятельности воли; он назвал это интенциональностью. Я склонен полагать, что когда я смотрю на какую-либо вещь, она просто проходит через мои глаза и внедряется в мой мозг. Другими словами, я увижу это, хочу я того или нет. Это правда лишь наполовину. Я не могу отказаться видеть это, если это передо мной и мои глаза открыты. Но для меня вполне возможно смотреть на объект и не видеть его, потому что мой разум находится в другом месте. Чтобы увидеть что-то, я должен направить свой разум на это, как я бы направил стрелу в цель. По большей части я выполняю это “включение”

настолько автоматически, что не осознаю этого. Вот почему я думаю, что видение - это чисто механический процесс. Это не так. Это преднамеренно , и намерение, стоящее за этим, может быть осознанным или находиться ниже порога сознания. Если я пытаюсь разглядеть удаленный объект в бинокль, то это очень сознательное усилие; возможно, мне даже придется попросить кого -нибудь замолчать, чтобы я мог сосредоточиться на “включении’ своего внимания. Когда я печатаю на этой странице, мне приходится прилагать немало усилий, чтобы выделить слова. сознательный. Сознательные намерения становятся подсознательными, то есть привычками. Когда я закончу свою работу на сегодня, я

обязательно примите горячую ванну и выпейте бокал вина, чтобы расслабиться. Я написал этот постскриптум за один присест, и мое внимание настолько привыкло концентрироваться, что мне придется отвлекать его физическими ощущениями, прежде чем оно перестанет концентрироваться.

Человек более сложен, чем любое другое животное, потому что у него двухуровневая система мышления. Но это верно лишь отчасти. Все организмы, даже самые простые, в той или иной степени нуждаются в двухуровневой системе , иначе они не смогли бы выжить. Мой друг Роберт Ардри обратил мое внимание на один пример, представляющий значительный интерес. Два ученых, Дж. Б. Бест и И. Рубинштейн, проводили экспериментальные исследования. попытки выяснить, как многому могут научиться планарии. Итак , планарный червь - один из самых примитивных организмов — у него нет мозга, нервной системы, желудка или заднего прохода. И все же, похоже , он способен к обучению.

Для жизни планарии нужна вода. Бест и Рубинштейн поместили некоторые из них в закрытую пробирку, в которой была вилка. Воду можно было сливать из пробирки с помощью крана. А когда вода заканчивалась, встревоженный червь-планария устремлялся вниз по трубе в поисках воды. Вскоре он мог подойти к развилке путей и обнаружить, что одна дорога освещена, а другая темна. Если бы он выбрал освещенную дорогу, то нашел бы воду; если бы он выбрал темную, то не нашел бы. Очень скоро большая часть червей устремилась бы прямо к освещенной развилке каждый раз, когда у них заканчивался запас воды.

Но тут произошла странная вещь. Без всякой видимой причины полностью обученные черви начали выбирать темный проход путь. А потом они сделали нечто еще более странное: когда у них выкачали воду, они просто лежали неподвижно, как будто говоря: “О Боже, только не это”. На самом деле они предпочли умереть, чем отправиться на поиски воды.

Исследователи были сбиты с толку, и, наконец, один из них высказал явно безумное предположение, что, возможно, черви слишком легко усваивали информацию и им было скучно. Они провели эксперимент , чтобы проверить эту гипотезу. У них было

две трубки, одна из грубого пластика, другая из гладкого, чтобы червяк мог нащупать ее брюшком. В одной из них воду можно было найти по освещенному проходу. шалфей. С другой стороны, его можно было найти в темном коридоре. Это была проблема “двойной двусмысленности”, которую они должны были решить. Этот опыт теперь менторы начали с новой партии червей и продолжали

перенося их из одной пробирки в другую. На этот раз червям потребовалось гораздо больше времени, чтобы научиться, и гораздо меньший процент из них преуспел. Но этот небольшой процент не изменился. Они продолжали бы направляться прямиком к источнику водоснабжения каждый раз, когда у них сливали воду, независимо от того, как часто повторялся этот процесс.

Почему? Подумайте, что произойдет, если кто-то убедит бизнес мужчина пытается профинансировать ресторан, и через несколько месяцев бизнес , похоже, терпит крах. Владелец объясняет, что это потому, что они еще не вошли в моду, и уговаривает бизнесмена одолжить ему еще денег. И теперь, если бизнес еще unsuc малы после шести месяцев, то его шансы на то, чтобы убедить бизнес человеку придают ему еще больше денег выше, чем раньше, потому что предприниматель имеет больше терять. И если он убедит его одолжить еще одну крупную сумму денег, его шансы на получение третьей ссуды еще больше возрастут, поскольку бизнесмен поймет, что насос нужно заправлять, пока он не начнет подавать воду.

Гурджиев использовал тот же принцип в своем обучении. Он заставлял своих учеников платить огромные суммы, зная, что это был первый шаг к тому, чтобы добиться от них максимальной концентрации; чем больше они платили, тем больше усилий прилагали, чтобы получить отдачу от своих денег. Все, что мы приобретаем с легкостью, через некоторое время наскучивает нам, потому что мы не прилагаем усилий для того, чтобы оценить это по достоинству; происходит сбой в подсознательной интенциональности.

Я изобрел полезную концепцию под названием ‘робот’. В моем подсознании сидит робот, и когда я учусь какому-то сложному

виду деятельности, например печатать на машинке или водить машину, я сначала усваиваю это болезненно и осознанно, а затем мой робот берет это на себя и делает это гораздо эффективнее, чем я мог бы сделать, думая об этом. На самом деле, если я попытаюсь подумать об этом после того, как робот возьмет дело в свои руки, я просто испорчу работу робота. У меня есть друг, который не может выпустить дротик во время игры, и это потому, что кто -то однажды спросил его: “Как ты держишь дротик, когда бросаешь его?” Он попытался подумать об этом — и испортил свой стиль игры в дартс.

Теперь, если я прикладываю огромные усилия к освоению какого - либо нового навыка, робот осознает его важность и всегда будет выполнять его тщательно. Если я осваиваю что-то слишком легко, робот выполняет это небрежно, со скучающим видом и тратит меньше энергии на повторение. И если ему приходится повторять это слишком много раз, он

объявляет забастовку. И в этот момент планарный червь ложится и умирает или выбирает темный проход из чистого упрямства.

Я думал, что “робот” доступен только высшим животным. Но, очевидно, нет; даже у планарного червя он есть.

Это подчеркивает интересный момент. В гуссерлевской психологии нет такого понятия, как “инстинкт”; есть только приобретенные привычки, намерения, которые были переданы роботу. Мое пристрастие к оливкам, моя сексуальная реакция на симпатичную девушку и то, как у меня потекут слюнки, когда я проголодаюсь и почувствую запах готовящейся еды - все это “привычки”.

Но как быть с моментами обострения воображения, которые , очевидно, являются ключом к эволюции человека? Согласно словам ценность, “великолепие и свежесть” мечты начинают исчезать по мере того, как мы становимся старше, и это неизбежно. Согласно теории, которую я только что изложил, они увядают по той же причине , по которой недренированным планариям стало скучно: потому что мы не приложили достаточно усилий. Согласно этой теории, причин, по которым духовидческий экстаз не должен стать привычкой, не больше, чем

причин, по которым не следует водить машину или курить. Так было с Рамакришной.

Все дело в понимании наших ментальных механизмов, работы робота. В настоящий момент наша жизнь, как правило, протекает исключительно осознанно. ‘Бодрствующая жизнь эго - это восприятие”, - говорит Гуссерль. Мы не в состоянии использовать эти огромные подсознательные ресурсы, которые могли бы полностью изменить нашу жизнь. В экстренной ситуации они появляются автоматически, так как сигнал тревоги поступает прямо к роботу, но я не могу использовать их в творческих целях, потому что “создание” - это не экстренная ситуация; на самом деле, после определенного момента это становится привычкой и теряет свою остроту, как это можно увидеть на примере Шоу. Этого не произошло бы, если бы мы могли использовать огромные энергетические резервуары, которые были названы “источником силы, смысла и цели’ внутри нас. В конце “Власти и славы” Грина, романа , к которому я испытываю сильную неприязнь из-за его пораженческого характера, священник-алкоголик, который был абсолютным слабаком, вот-вот будет расстрелян, и внезапно он осознает, что “было бы так легко стать святым”.’. Но потребовался расстрел, чтобы он осознал это. Какая жалость. Если бы он мог осознать это раньше, его жизнь была бы в десять раз более творческой. И я здесь утверждаю, что в соответствии с новой психологией, которую я изложил (Я называю это “новым экзистенциализмом’) это должно стать возможным для

люди должны сознательно использовать эти ресурсы, которые в данный момент могут быть задействованы только в случае крайней необходимости.

Очевидно, что на этом не стоит заканчивать эту книгу. С этого следовало бы ее начать, но она и так слишком длинная. Вот уже несколько лет огромное количество людей в Европе и Америке медленно работают над созданием ‘эволюционной психологии’. Виктор Франкл пришел к некоторым глубоким выводам в лагере смерти при нацистах, и его идеи являются краеугольным камнем новой “экзистенциальной психологии”; не менее важными в этом

отношении являются Медард Босс, Эрвин Штраус, Людвиг Бинсвангер и другие. Юджин Минковски; в Америке Ролло Мэй и Уильям Глассер (основатель ‘терапии реальностью’) проделали важную работу. В этом контексте также следует упомянуть трансакционную психологию Хэдли Кэнтрила

.

Вот уже несколько лет я работаю над деталями ‘эволюционной психологии’ совместно с двумя близкими друзьями, Абрахамом Маслоу и Робертом Ардри. Каждый из нас подходил к проблеме с совершенно разных точек зрения: Ардри как зоолог , интересующийся “территорией”, Маслоу как экзистенциальный психолог , пытающийся основывать свою психологию на позитиве, а не на негативе Фрейдистские концепции; я как романист и философ-экзистенциалист офер’, пытаясь порвать с нигилистическим экзистенциализмом Сартра и Хайдеггера. Было бы невозможно преувеличить мой долг перед Ардри и Маслоу. Именно Ардри впервые рассказал мне о “доминирующих 5%” в 1962 году (никто из нас этого не знал Шоу уже знал об этом). “Доминирующие 5%” применимы как к животным, так и к людям.

Возможно, мне следует попытаться вкратце объяснить, почему эта ‘доминирующая Концепция “5%” очень важна. Прежде всего, следует понять , что это не означает, что 5 процентов людей являются гениальными или даже талантливыми. К доминирующим 5 процентам относятся Моцарт и Эйнштейн; сюда же относится Великая банда грабителей поездов, а также все поп-певцы, кинозвезды, политики, бизнесмены, армейские офицеры и рядовые. К ним относятся все безмозглые хулиганы.

Интересно то, что большинство из этих 5% требуют, чтобы другие люди выражали их превосходство. Наполеон

ему нужны его армии, политику - его электорат, актеру - его аудитория и так далее. Это означает, что гениальные люди отличаются от остальных 5% по своему характеру, потому что очевидно, что Ньютону или Бетховену не обязательно нужны другие люди, чтобы выразить свое превосходство. Ньютон так мало заботился о других людях, что на долгие годы оставил "Принципы" в рукописи; работы было достаточно самой по себе. То есть, люди уровня Моцарта, Бетховена, Ньютон принадлежит к новой группе высших эволюционных типов , сферой господства которых является "ноосфера" Тейяра.

И именно в этот момент мы сталкиваемся с проблемой Черная комната, созданная китайцами для промывания мозгов. Человек , помещенный в абсолютно черную и тихую комнату, постепенно теряет всякое представление о своей цели и идентичности и сойдет с ума, если останется в ней достаточно долго. Маслоу обнаружил, что "высшие эволюционные типы", которых он называет "самоактуализаторами", могут находиться в Черной комнате дольше, чем большинство людей - по крайней мере, если они являются интегрированными личностями. И это то, чего мы и ожидали; высшие эволюционные типы в какой-то степени населяют "мир разума", ноосферу; то, что разрушает большинство людей в мире Черная комната заключается в том, что они обычно ориентированы на физический мир, и в Черной комнате нет ничего общего с их энергиями. Это похоже на пытку, придуманную Тиберием, когда мужчине связывали гениталии веревкой, чтобы он не мог помочиться, а затем заставляли его много пить.

Беда в том, что даже те, кто стремится к самоактуализации, не могут вынести этого. Оставаться в Черной комнате дольше, чем на несколько дней. Человек еще не является по-настоящему разумным созданием. Если бы кто-нибудь мог разработать метод обучения людей выдерживать пребывание в Черной комнате, это было бы равносильно поиску способа, с помощью которого человек мог бы взять свою эволюцию в свои собственные руки. Высшие эволюционные типы среди доминирующих 5% должны каким-то образом совершить этот "эволюционный скачок" к контролю над энергетическими резервуарами подсознания.

Мой собственный взгляд на процесс эволюции можно выразить

очень просто. Животные обладают способностями, которые люди утратили. Например, как отмечает Ардри, существует тайна “инстинкта самонаведения”, который, по-видимому, доказывает, что животные находятся на каком -то универсальном радаре. И многие владельцы собак могли бы засвидетельствовать примеры “экстрасенсорного восприятия” со стороны своих питомцев. (У шотландского поэта Хью Макдиармида есть собака, которая всегда знает

когда он вернется из путешествия и просидит в конце переулка несколько дней, прежде чем вернется домой.) Люди намеренно утратили эту инстинктивную силу, позволили ей атрофироваться, чтобы развить развитие сознания имеет тенденцию разрушать его, и они предпочитают осознанность и эффективность, которую она приносит. Однако они достигли точки, когда настолько развили сознательный разум, что потеряли связь с подсознательным источником силы и цели. Они заперты в сознании, и результатом часто становятся неврозы и болезни.

Но в то время как сознание удерживает их в мире дневного света, вдали от универсального радара, который формирует связь между животными и природой, они развили компенсаторную силу, к которой мы применяем неадекватное слово “воображение’. Если я приму психоделический наркотик, это может вернуть меня к моему животному чувству единства с природой, вселенскому радару; но это не то, к чему стремится человек; это движение вспять. Ему нужна животная широта восприятия, захватывающее чувство множественности в сочетании с остротой и контролем сознания. Когда молодой Герберт Уэллс был почти опьянен научными знаниями, очарованием обладая знаниями в области астрономии, физики и биологии, он использовал универсальный радар, отличный от животного. Он обладал всей той острой ясностью сознания, которую человек развил за два миллиона лет, а также способностью прикасаться к своим творческим источникам, подсознательным энергетическим резервуарам.

Несколько лет назад сэр Джулиан Хаксли заметил мне: “Никогда не стоит недооценивать важность искусства и поэзии в эволюции человека”. Я попросил его объяснить, что именно он имел в виду, но он только сказал: “Подумайте об этом”. Теперь я точно понимаю, что он имел в виду. Если задуматься о чувстве единства

со Вселенной, которое испытывали мистики, то можно увидеть, что оно тесно связано с животным “радаром”, который позволяет собаке Хью Макдиармида предвосхищать свое возвращение домой. Когда мы позволили этому “шестому чувству’ атрофироваться, мы оказались в ловушке сознания. Но когда меня трогает поэзия, музыка или живопись, я не отказываюсь от своей человеческой способности “сосредотачиваться” — как это происходит, когда я принимаю психоделический наркотик, — и все же меня охватывают странные чувства; мое сознание расширяется за пределы настоящего. Искусство - это исконно человеческий способ компенсации сожалею о потере радара для животных. Но тогда любой, кто прочитал десятый том “Исследования истории” Арнольда Тойнби, поймет

вспомните отрывки, в которых он описывает, как история внезапно стала для него своего рода мистическим опытом. Очевидно, что любая интеллектуальная деятельность преследует ту же цель, что и искусство, хотя научному и математическому мышлению недостает мгновенной магии великой музыки. (Не поэтому ли такой высокий процент математиков любит музыку?) Вся деятельность того, что мы называем “воображением” — используя его в самом широком смысле как научное, так и художественное творчество — это попытка человека развить новую способность, позволяющую компенсировать компенсируйте потерю внимания животных. Это только начало развиваться, но все свидетельствует о том, что мы находимся на пороге перехода на новую ступень, и что этот скачок станет результатом сознательных усилий. Когда человек полностью разовьет эту новую способность, которая прежде была скрыта в искусстве и музыке, он обретет способность свободно переходить от мистического сознания (или прямого видения своей всеобъемлющей цели) к узкому сосредоточению, необходимому для повседневных целей. ‘Инстинкт’ в животном смысле слова станет почти ненужным. Я также склонен полагать — как я уже предлагал в “Философском камне”, — что этот новый контроль над сознанием автоматически повлечет за собой долголетие, которое Шоу предсказывает в “Возвращении к Мафусаилу”.

Эволюционное видение Шоу было своего рода рассветом, когда в полумраке становятся видны новые вещи. С тех пор свет стал ярче, и стало возможным увидеть ответ на вопрос: что нам делать? Психология не просто отходит от старого фрейдистского детерминизма; она фактически раскрывает практические механизмы эволюции человеческих существ.

Еще один момент об этих “механизмах”. Мы знаем, что моменты интенсивности, поэтичности происходят из-за “раскрытия” подсознания. ‘Скучающее сознание” пусто, плоско, уныло; и тогда что-то происходит, некоторое расслабление, какой-то ключевой символ опускается в глубины, и теплое сияние энергии начинает исходить “снизу”, сознание начинает светиться, приобретает

пузырящийся характер шампанского. Более того, я знаю это

является “намеренной” — я делаю это сам, как будто я преодолел некоторую амнезию и внезапно понял, как пробудить свое подсознание подсознание инстинктивно, так же как я умею плавать или водить машину. Я уже говорил, что животные никогда так сильно не разлучаются со своими подсознательными силами; разлука - это цена, которую мы заплатили за этот лазерный луч сфокусированного сознания. Итак , неужели мы не можем сказать ничего практического о том “намерении”, которое восстанавливает контакт между нашими верхними областями и нашими глубинами?

Есть, и, полагаю, я бы счел это своим ключевым открытием. Прежде всего, я заметил, что человека, которому наскучили удовольствие или комфорт, все еще можно стимулировать болью или неудобствами, и Я дал этому открытию условное название “граница Святого Неота ” по причинам, которые я объяснил в другом месте.* ‘Существует область сознания, которая безразлична к удовольствию, но которую можно стимулировать болью или неудобством” — это “граница Святого Неота “. Следующим этапом было рассмотрение механизма этого “пробуждения из-за неудобства’. Что произошло, когда Рама-Кришна отчаялся найти Божественную Мать и был готов пронзить себя мечом? Внезапное ожидание боли и уничтожения вызвало судорожное “сжатие” всего его существа, похожее на сжатие кулака. Это сжатие, за которым почти сразу же последовало расслабление , произвело эффект перетекания жидкости из нижней части тела. осознавая огромные волны энергии, которые он описывал как “самадхи’. Это простое двойное действие, похожее на движение рукоятки насоса вверх-вниз. Вордсворт рассказывал Де Квинси, что его “поэтические” моменты наступали, когда он внезапно сосредоточивал свой ум на чем-то, что не имело никакого отношения к поэзии, а затем позволял ему расслабиться.

У нас есть, так сказать, мозговая мышца, назначение которой - поддерживать сознание наполненным жизненной силой. Но человек, в конце концов, на 99 процентов животное, чья “жизнь” - это всего лишь серия реакций на раздражители из внешнего мира. ‘Мышца’ реагирует автоматически математически мы

приближаемся к кризису, но нам чрезвычайно трудно сдвинуть его с мертвой точки с помощью обычного процесса интенциональности. Однако, как только мы признаем его существование, мы понимаем, что это возможно. Половина проблем с человеком, которому скучно, или он измучен, или находится в состоянии отчаяния, заключается в том, что он думает, будто то, что говорит ему его сознание, - это чистая правда. Поэтому он остается пассивным в своем отчаянии. А

* Приложение к издательствам The Outsider, Pan Books и Dell.

внезапный кризис может наполнить его существо энергией. Но если он знает о существовании “мускула” — так сказать, горячей линии к подсознанию, - ему не нужно ждать кризиса; несмотря на его ощущение бесцельности, есть направление, в котором он может двигаться. Это вопрос простой информации, усвоения факта, ничего больше. Здесь уместна легенда Гурджиева о маге и овце. Если бы вы захотели пасти стадо овец в поле без забора, хорошим способом было бы убедить их — возможно, с помощью гипноза, — что за пределами поля нет ничего, по крайней мере, ничего интересного. Это будет тем легче, если поле, подобно человеческому сознанию, будет окружено холмами, которые не позволят овцам увидеть что-либо за его пределами. Но если однажды кто-то из них войдет в поле. погонщик овец разрушает чары, забредает на вершину холма и понимает, насколько увлекателен мир за его пределами, и теперь ничто не может его остановить. Он знает, что мир за пределами существует.

Идеи, которые я изложил выше, не относятся к развитой эволюционной психологии (хотя я пытался развить их в другом месте*). Но что должно быть ясно, так это то, что они представляют собой реальное начало, начало в смысле направления, научного подхода. конкретное направление. Конфликт Шоу и Уэллса, наконец , преодолен, Шоу заявляет о своей вере в активные эволюционные силы, а Уэллс отвечает, что это противоречит духу науки.

Я, конечно, не утверждаю, что все ученые и психологи, которые придерживаются этой точки зрения, согласны с этим. сущности, вовлеченные в эту революцию, назвали бы себя эволюцией исты. Сэр Карл Поппер и его последователь Майкл Поланьи считают , что они просто стремятся подорвать старые сдерживающие мистическая философия науки. “Акт творения” Артура Кестлера и “Призрак в машине” - блестящие нападки на психо логический детерминизм, который тщательно избегает всего, что звучит как “витализм’. Сэр Алистер Харди называет себя ортодоксальным биологом-дарвинистом, однако в своих лекциях Гиффорда он Даря Поток и Божественное Пламя, он продвигает взгляды, которые могли бы

* В шести томах моего “Цикла аутсайдеров” и во введении к Новому Экзистенциализм. Психологические аспекты более подробно рассматриваются в книге “Новые пути в психологии” Маслоу и “постфрейдистская революция” (Gollancz, 1973).

даже Ламарка они поразили своей мистичностью. Сэр Джулиан Хаксли, который познакомил английских читателей с работами Тейяра де Шардена , также считает себя строго ортодоксальным дарвинистом. Ардри считает себя глубоко скептичным исследователем поведения животных ; он настаивал на том, чтобы я убрал некоторые упоминания о наследовании приобретенных характеристик из главы в книге “За гранью аутсайдера” на том основании, что всем известно, что это ненаучная чепуха. Покойный Морис Мерлко-демон Понти продемонстрировал неадекватность бихевиористской психологии в Структура поведения, и все же он был во многих отношениях ортодоксом Марксист. Я не знаю ни одного экзистенциального психолога, от Франкла до Маслоу, который был бы счастлив, если бы его назвали эволюционистом-шавианцем. И нет необходимости указывать на то, что вся философия экзистенциализма, которая началась как бунт против научной систематизации, в середине двадцатого века превратилась в утверждение абсолютной бессмысленности человеческого существования . Революция может не осознавать своих целей.

Но я хочу здесь подчеркнуть, что Шоу понял цель революции за пятьдесят лет до того, как она стала достоянием более широкого сознания; и когда революция завершится, я верю, что Шоу будут считать ее подлинным пророком , как Маркс был пророком русской революции. Шоу вызвал большую неприязнь своими утверждениями о том, что он был самым дальновидным человеком своего времени, что он родился на сто лет раньше своего возраста. И теперь, постепенно, мы начинаем понимать, что шутка в том, что он говорил правду. Я верю, что Шоу был прав, когда сказал, что люди находятся на грани исчезновения растущая ‘трагедия’, и что определенный оптимизм и чувство интеллектуальной целеустремленности могут продлить человеческую жизнь намного дольше ее нынешнего предела. ‘Уэллсианский человек’, интеллектуально творческая часть “5%”, должен будет признать, что путь вперед лежит через мировое правительство, через определенную степень генетического

контроля и тщательные попытки разработать средства творческого самовыражения для каждого из остальных “5%”.%’. Но, что гораздо важнее, новая психология, признающая важность человеческой воли и оптимизма, разработает средства исследования возможностей этой воли. Сто лет назад человек и не подозревал, что обладает способностью летать и наблюдать за Олимпийскими играми, проходящими по другую сторону океана.

29-Й ПОСТСКРИПТУМ

мир. Шекспиру или даже Диккенсу такие способности показались бы чистой магией или колдовством. Какие новые “магические” способности он мог бы открыть, если бы психология научила его по-новому контролировать и понимать свою внутреннюю сущность? Независимо от того, совершите ли вы, читающий сейчас эти строки, или я, дописывающий последние слова к этой книге, “прорыв” или нет, он может быть осуществлен и будет осуществлен. Пророки упадка и “заката Запада” были неправы. Мы живем в одну из самых важных эпох в истории человечества.

Вот уже более трех лет, когда я пишу эту книгу, я почти постоянно живу с Шоу и думаю о нем. Преподавание курсов о нем в американских университетах не особенно помогло, поскольку стало ясно, что старый взгляд Бичема на Шоу — забавный, но эмоционально поверхностный человек — это гидра о тысяче голов; об этом говорилось так часто, что, кажется, с этим согласны все, кто когда-либо слышал о Шоу. Но постоянные мысли о нем вызвали у меня странное чувство близости к нему, как будто он был призраком отца Гамлета, и я выполнял его последнюю просьбу. Я слишком близко знаком с книгой, чтобы судить, насколько она была успешной, но, когда я писал слова о его смерти в конце десятой главы, у меня возникло странное ощущение, что призрак вежливо кивает, как бы признавая, что я, по крайней мере , сделал все, что мог.

В любом случае, я хочу, чтобы вы понимали, что эта книга предназначена для частичного погашения долга, который никогда не может быть погашен.

Мевагиссей , 1961-8

ПОСЛЕСЛОВИЕ (1980)

Когда я писал эту книгу в середине 1960-х, о Шоу еще можно было говорить как о писателе, чья репутация была в упадке. Правда , это относилось и к большинству его выдающихся современников— Уэллс, Честертон, Беннетт, Голсуорси, Анатоль Франс. Но они всего лишь страдали от обычного пренебрежения к писателям, которые перестали быть современными, но еще не нашли своего места в истории литературы. В случае с Шоу это было скорее проявление активной враждебности — ощущение, что теперь, когда он мертв, его наконец увидят таким, какой он есть: просто талантливым писателем, которого сильно переоценили.

На самом деле репутация Шоу сейчас выше, чем когда-либо за последние четыре десятилетия его жизни. Его пьесы регулярно ставятся в Лондоне и Нью-Йорке, а Канада даже выступила инициатором создания театра Шавиана в Стратфорде-на-Эйвоне в Ниагаре-на-озере, где Фестивальный театр ежегодно ставит две или три дорогостоящие постановки Шоу. Поток книг о нем, во всяком случае, увеличился, особенно из американских университетов. Историк литературы Майкл Холройд работает над обширной официальной биографией, которая, похоже, длиннее, чем Босуэлл о Джонсоне. В 1979 году на симпозиуме “Гений Шоу” я смог написать: “Все это помогает объяснить, почему неизбежный период обесценивания, последовавший за смертью Шоу, был короче, чем обычно, и почему его пьесы сейчас популярны как никогда”. При его жизни мир был пресыщен Шоу

* под редакцией Майкла Холройда, (Лондон: Ходдер и Стаутон, 1979).

личность; прежде чем его работу снова смогли оценить по достоинству, ему пришлось надолго замолчать — то есть умереть. Спустя три десятилетия после его смерти стало совершенно ясно, что он был — как он знал — одним из немногих ‘классические’ писатели его времени.

Перечитывая эту ‘переоценку” спустя пятнадцать лет, я снова поддаюсь “чарам Шоу”, которые влияют на меня так же сильно , как Вагнер продолжал влиять на Шоу и Томаса Манна. Мне кажется непостижимым, как современники Шоу могли воспринимать его как рационалиста, автора идей, “швейную машинку”, когда моя собственная реакция на его творчество настолько музыкальна и эмоциональна. Это правда, что эмоции, которые он вызывает, как и в случае с Моцартом, вызывают восхищение своей ясностью. В “Гении Шоу” я попытался проанализировать этот эффект.

Неспособность выразить себя заставляет нас чувствовать себя подавленными и побежденными — мрачное убеждение в том, что мир слишком сложен для наших ограниченных возможностей усвоения. “Действие ночи” Кафки они возникают путем нагромождения похожих на сон двусмысленностей и осложнений до тех пор, пока разум не будет загипнотизирован до ощущения беспомощности. Ясность Шоу производит прямо противоположный эффект, поскольку она, очевидно, основана на убеждении, что решение любой проблемы зависит от сочетания разума, смелости и решимости… Независимо от того, что говорит Шоу — говорит ли он об эволюции человека или о муниципальной торговле, — именно здравомыслие и оптимизм, лежащие в его основе, создают бодрящий эффект.

И — как бы странно это ни звучало — то, что говорит Шоу, не так важно, как то, как он это говорит. Как и в опере, “музыка” важнее слов или сюжета (особенно фабулы). Я подробно остановился на этом в своем анализе Мейджора Барбара (стр. 184-96): при анализе “послания” оно оказывается почти внутренне противоречивым и, безусловно, противоречит идеям Шоу, философа-социалиста. Через несколько лет после написания этого анализа я работал над телевизионной программой о Гилберта Мюррея, на котором основана компания Cusins, и понял, что упустил из виду важную информацию: Мюррей был

пацифистом. Это явно имеет значение; майора Барбару следует рассматривать отчасти как аргумент с Мюрреем по поводу неадекватности

о пацифизме. Шоу утверждает, что пацифизм не является решением проблемы войны, поскольку эволюция человека требует либо войны, либо того, что Уильям Джеймс назвал “моральным эквивалентом войны’. После недели, проведенной в утопическом сообществе Шатокуа, Джеймс ушел оттуда , чувствуя, что задыхается, и заявил, что человек должен каким-то образом найти интеллектуальную и духовную деятельность, которая выявит “воинственный” характер. качества, присущие нам; человек создан не для того, чтобы сидеть, улыбаясь своему соседу и сложа руки. Но Джеймс не мог предложить никакого решения; как и Ницше, как и Шоу. Так что, несмотря на всю очевидность, “Майор Барбара” остается таким же загадочным и неоднозначным, как “Гамлет”, и его проблема остается нерешенной. То же самое касается “Разбитого сердца” Хауса, герои которого с нетерпением ждут возвращения террористов следующей ночью. Что это за философия для социалиста-оптимиста?

Но, с другой стороны, даже социализм Шоу — это второстепенный вопрос - вывод, который особенно убедительно напрашивался сам собой, когда работа над этой книгой отвлекала меня от социализма. Я всегда считал себя социалистом и голосовал за лейбористов на выборах, потому что аргументы Шоу в пользу социализма убедили меня. Маркс всегда казался мне опасной и запутанной чепухой, но аргументы Шоу в пользу национализации основных ресурсов казались здравым смыслом. После краткого изложения аргументов Шоу в пользу национализации (стр. 67) я прокомментировал это так: “Это интересно… рассуждать о том, почему национализация угольных шахт в Англии не привела к такому падению цен на уголь”, но затем продолжил без дальнейших расспросов: “В любом случае, вышесказанное является главным аргументом Шоу в пользу социализма”. Когда я перечитывал книгу в корректуре, этот комментарий, казалось, выпрыгнул у меня из головы, как будто подстерегал в засаде, и я поймал себя на том, что спрашиваю: почему национализация всегда проваливалась? Почему это кажется безошибочной формулой превращения прибыльной

отрасли в убыточную? Я наткнулся на ответ, когда смотрел телевизионную передачу о Восстановление японской экономики; в нем рассказывалось о том, как японским рабочим дали почувствовать свою причастность к бизнесу, сделав их акционерами и дав им почувствовать, что все это - своего рода огромная семья. Затем это стало самоочевидным: мы достигаем наилучших результатов, когда у нас есть чувство цели и личной ответственности. Национализированный бизнес никому не принадлежит, потому что “государство” — это никто. Шоу сказал это в “Тележке с яблоками”: “Всеобщее достояние”.

бизнес никого не касается”, — но все еще не осознавал, что высказал фундаментальное возражение против социализма.

Самое странное, что понимание ошибочности аргументов Шоу о социализме никак не влияет на мое восхищение Шоу как политическим философом; я нахожу “Путеводитель для умной женщины” таким же захватывающим. Шоу был социалистом, потому что считал, что это означает свободу для личности — легко предположить, если вы родились в эпоху Диккенса и Мэй Хью. Он умер, когда Правительство Эттли пыталось установить контроль над послевоенной экономикой еще до того, как социализм успел применить на практике свою доктрину государственного вмешательства в жизнь личности. Ему повезло , что он умер до наступления эры Гарольда Вильсона и Тони Бенна…

Я сомневаюсь, что работа Шоу будет полностью понята до тех пор, пока мы не почувствуем такую же ностальгию по георгианской эпохе, как сейчас по викторианской. Шоу, по сути, был поздневикторианцем; он принадлежит к той же традиции, что и Джордж Элиот, Рескин и Т. Г. Хаксли, и ранние пьесы оказывают на нас полное влияние только в том случае, если мы можем читать их в настроении человека, который находит Карлайла волнующим и вдохновляющим. Тревожащий Геккель. Сейчас мы начинаем перечитывать викторианцев - не только Диккенса и Теккерея, но и Троллопа, Ле Фану и Уилки Коллинза; без сомнения, еще через десять лет мы сможем покупать дешевые переиздания произведений Джорджа Лоуренса, Сэмюэля Уоррена (автора восхитительного викторианского бестселлера “Десять тысяч в год”). Год) и Чарльз Левер.

Благодаря недавнему переизданию в викторианском стиле “Историй о привидениях” Миссис Дж. Х. Риделл*, я наткнулся на интересную информацию о ранних романах Шоу. Миссис Ридделл, урожденная Шарлотта Коуэн, была ирландкой, которая стала писательницей, когда после смерти ее отца семья оказалась в “стесненных обстоятельствах”. Она приехала в Лондон, который, как и Шоу, предпочла Ирландии. Три ранних романа, опубликованные в 1850-х годах, имели умеренный успех, но именно после ее “городского” романа “Слишком много одиночества”, опубликованного в 1860 году (под псевдонимом Ф. Г. Траффорд), о ней заговорили . Джордж Гейт из “Фен Корт” прославила ее, когда книга вышла в 1864 году, и более десяти лет ее считали равной Джордж Элиот. Но она слишком много писала — ее муж,

* Под редакцией профессора Эверетта Блейлера (Нью-Йорк: Dover Books, 1979).

Д. Х. Ридделл, похоже, был не в состоянии оказать ей поддержку и был более или менее забыт к 1890—м годам.

Заинтригован рассказом профессора Блейлера о Джордже Гейте из Фенского университета. В суде я позаимствовал роман в Лондонской библиотеке. Уже через десяток страниц я был убежден, что разгадал тайну того, как Шоу стал самобытным романистом в сентябре 1879 года (когда он закончил “Незрелость”) и осенью 1880 года, когда он начал “Иррациональный узел”. Эдвард Конолли, герой-инженер , который действует с “уверенностью в цели и последующей экономией сил , пугающей нерешительных”, безусловно, кажется совершенно оригинальным созданием, персонажем, не имеющим прецедентов в викторианской литературе. Это неправда; до него был Джордж Гейт, персонаж миссис Ридделл. Он бухгалтер, офис которого находится в мрачном здании городского суда. Гейт - это

человек… который умел работать не просто яростно, но и терпеливо; для которого ни одно задание не было слишком долгим, ни один труд - слишком тяжелым. Взгляните на его лицо и вы увидите, как оно полно решимости и энергии; посмотрите на квадратный лоб с двумя глубокими вертикальными линиями, на темные решительные глаза, на четко очерченные брови без дуг,

на прямой решительный нос, на ноздри, которые расширяются и слегка подрагивают когда его сильно бьют, как это иногда случается в бизнесе, — это единственный признак того, что он чувствует, который когда-либо проявлялся в его чертах.

У Джорджа Гита в прошлом есть какая—то загадочная тайна — такого рода вещи неизбежны в викторианском романе, - но в остальном он современный герой, который наслаждается своим неромантичным бизнесом и не испытывает ностальгии по прошлому. Как и в случае с Эдвардом Конолли, его качества выделяются на фоне лени, слабости или нечестности других главных героев. Когда возникают проблемы, он относится к ним разумно и обычно решает их.

Позвольте мне сразу заявить, что нет никаких свидетельств того, что Шоу читал Джордж Гейт. Я не могу найти никаких упоминаний о миссис Ридделл в его письмах, а Майкл Холройд пока не смог найти ничего в неопубликованных ранних статьях Шоу. Но, с другой стороны, Шоу умел скрывать подобные вещи — мы можем вспомнить его утверждение, что он никогда не слышал об Ибсене, когда начинал “Дома вдовца”, хотя и слышал

мы были знакомы с Арчером два года — не просто как знакомые, а как близкие друзья — и Арчер “открыл” Ибсена и перевел его на английский. Шоу мог игнорировать правду, когда это его устраивало — например, когда он утверждал, что Ванделер Ли “не исповедовал никакой религии”, хотя на самом деле Ли был практикующим католиком.

Пока что-то более позитивное оказывается, я могу только предположить, что любой, кто заинтересован в этом вопросе шо литературные предшественниками должны прочитать иррациональный узел вслед за Георгием Компания geith Фэн суд. Сходство героев, схожесть тона и общего подхода кажутся мне слишком поразительными, чтобы допустить совпадение.

Но ведь Джордж Гейт - это, по сути, трагедия. Он встречается с мистером Молозейном, сельским джентльменом, у которого серьезные проблемы с бизнесом, и влюбляется в его дочь Берил. Когда умирает ее отец, он женится на ней. Затем в действие со скрипом вступают викторианские сюжетные ухищрения;

оказывается , ранее он был женат на неприятной и беспринципной женщине , которую он считает умершей; на самом деле она все еще жива. Когда Берил узнает об этом, она уходит от него — жена викторианской эпохи не могла поступить иначе. Она умирает; и хотя Джордж Гейт наследует имения, принадлежащие ему по праву (еще одно викторианское жульничество), он остается одиноким и озлобленным. Миссис Ридделл намекает, что трагедия, возможно, сделала его лучшим человеком, менее озабоченным чисто материальными проблемами. Последний четвертая часть романа вызывает разочарование; более того, кажется , что она противоречит тем взглядам, которые она высказывала в первой половине. Мы можем с уверенностью предсказать, как Шоу отреагировал бы на последние главы Джорджа Гита, - он говорит об этом в своих комментариях к “Антонию и Клеопатре”: “Шекспир в конце концов использует все свои огромные способности к риторике и сценическому пафосу, чтобы придать театральную возвышенность жалкому концу пьесы и убедить глупцов “. зрители, считавшие, что мир окончательно погиб…” Конец Джорджа Гейт вызвал бы такое же негодование, такое чувство, что она просто не смогла оценить потенциальные возможности такого человека, как Джордж Гейт. Джордж Гейт. Однажды я почувствовал то же самое, когда закончил читать рассказ Бальзака “Гамбара”, повествующий о музыкальном “аутсайдере”; Бальзак упускает прекрасную идею, облекая ее в форму своего обычного пораженчества (которое он ошибочно принимал за реализм). Я позаимствовал его характер и сюжет и написал все так, как, по моему мнению, должно было быть сделано, в романе под названием “Человек” Без единой тени. Это мое убеждение, без малейшего сомнения

есть основания полагать, что Шоу проделал то же самое с Джорджем Гейтом , которого он превратил в Эдварда Конолли.

В этот момент он, должно быть, понял, что миссис Ридделл заслуживает скорее сочувствия, чем порицания. Она решила создать героя, обладающего силой и здравым смыслом, но затем обнаружила , что трудно сделать эти достоинства главной движущей силой интересного сюжета. Поэтому ей пришлось пренебречь своим здравым смыслом — и своей артистической честностью — и превратить Джорджа Гита в жертву обстоятельств. Шоу попытался продемонстрировать, как это

должно быть сделано, и обнаружил, что проблема столь же неразрешима. Чтобы завершить роман, ему также пришлось сделать Конолли жертвой измены своей жены. ” Гранд-опера” может показаться нелепой, но ее трагические герои поддерживают развитие событий. Сильный, компетентный герой приводит сюжет в тупик — или, скорее, в состояние равновесия, при котором все проблемы решаются. Художественная интуиция Шоу подсказала правильный ответ — он решил попробовать сочетать то и другое. Результатом, конечно, стали его первые два крупных успеха - “Оружие и мужчина” и “Ученик дьявола” (хотя даже в “Цезаре и Клеопатре” мы можем найти ту же формулу — “компетентный герой”, привитый к традициям гранд-оперы).

Как отмечал Шоу, впечатление оригинальности было иллюзией. Рабле, Сервантес и Шекспир уже указали ему путь. Но с точки зрения театра девятнадцатого века, решение было поразительно неортодоксальным. Викторианский романтик нашел свое решение в русле классической традиции. И это, как теперь кажется, то, к чему он принадлежит.

ПОСТСКРИПТУМ: ‘МОЯ СОБСТВЕННАЯ РОЛЬ В ЭТОМ ДЕЛЕ” Важно.

Эта книга доставила мне больше хлопот, чем все, что я когда-либо писал. Работая над первой версией в 1965 году, я осознал проблему: я был слишком хорошо знаком с Шоу. Я познакомился с его творчеством, когда мне было тринадцать; с тех пор я читал его так много, что, полагаю, знаю его так же хорошо, как Китса Шекспира или Библию доктора Джонсона. Свою первую книгу о нем я попытался написать в четырнадцать лет; она называлась “Квинтэссенция философии”. Шавианство . Я наткнулся на это на днях и поморщился от некоторых суждений; но это, безусловно, свидетельствует о том, что я прочитал все Пьесы Шоу, когда мне было четырнадцать. В шестнадцать лет я попробовал свои силы в пьесе; это должно было стать продолжением “Человека и супермена”, об отношениях между Джеком Таннером, который теперь стал на двадцать лет старше , и его сыном; решив превзойти Шоу, я сделал первый акт длиннее, чем весь “Человек и супермен”. К счастью, рукопись была утеряна. После этого я попробовал поставить одноактную радиопостановку о Шоу (тонко замаскированную под другое название); после его смерти мой

герой оказывается в аду и немедленно предлагает превратить это место в курорт. Это была слабая шутка, и после того, как Би-би-си отвергла ее, я отослал ее Шоу. В положенный срок его секретарь вернула книгу вместе с одной из распечатанных открыток, в которой объяснялось, что мистер Шоу не только не имеет полномочий помогать авторам находить издателей, но и что его рекомендация может свести на нет шансы книги на принятие. Я написал Шоу письмо на двадцати страницах с рукописью, объясняющее, что я считаю себя его естественным преемником; возможно, сейчас оно хранится в архивах Шоу в какой-нибудь библиотеке американского университета. Надеюсь, что нет.